Manzoni, Alessandro.
Promessi sposi
LI
M2967pr
.Ymo
Momigliano, Attilio
Dagli "Sposi promessi" ai "Promessi sposi".

BIBLIOTECA RARA
TERZA SERIE
XLVII-XLVIII
ATTILIO MOMIGLIANO
DAGLI "SPOSI PROMESSI„
AI "PROMESSI SPOSI„

BIBLIOTECA RARA

XLVII-XLVIII

BIBLIOTECA RARA

Volumi pubblicati:

SERIE PRIMA

I. — *Di Braccio Bracci e degli altri poeti nostri odiernissimi. Diceria* di G. T. GARGANI, ristampata per cura di CARLO PELLEGRINI . . . . L. 3,00

II-III. — La «*Giunta alla Derrata*» degli «AMICI PEDANTI», e la *Risposta ai giornalisti fiorentini*, di G. T. GARGANI, ristampate per cura di CARLO PELLEGRINI . . . . L. 5,00

IV-V. — *I Poemetti cristiani* di GIOVANNI PASCOLI, tradotti da RAFFAELE DE LORENZIS. *Seconda edizione, accresciuta di due nuovi Poemetti* . . . . . . L. 7,00

VI-VII. — *Scritti inediti o rari* di VITTORIO ALFIERI, trascritti di sui manoscritti laurenziani e pubblicati da ACHILLE PELLIZZARI . . . . L. 4,00

VIII-IX. — *Discussioni manzoniane di vari autori* (G. A. BORGESE, GIOACHINO BROGNOLIGO, G. A. CESAREO, FILIPPO CRISPOLTI, BENEDETTO CROCE, CARLO DÉJOB, GUIDO FERRANDO, ANDREA GUSTARELLI, ENRICO HAUVETTE, RODOLFO RENIER, G. M. ZAMPINI), con *Epilogo semiserio* di ACHILLE PELLIZZARI . . . . L. 4,00

X-XI. — G. CHIARINI, LUIGI LODI, E. NENCIONI, E. PANZACCHI, *Alla ricerca della verecondia*. Con *Prefazione* di EMILIO BODRERO . . . . L. 4,00

XII-XIII. — *Il primo Mefistofele* di ARRIGO BOITO (1868), ristampato per cura di MICHELE RISOLO . . . . L. 4,00

XIV-XV. — *Sermoni, odi ed epodi di Orazio*. Versioni inedite o rare di GIUSEPPE CHIARINI, a cura di CLEMENTE VALACCA . L. 4,00

XVI-XVII. — GUIDO MAZZONI, *Poeti giovani (Marradi, Fleres, Pascarella, Picciola, Cesareo, Salvadori, Ferrari, Pascoli, D'Annunzio). Testimonianze d'un amico*. Con nove ritratti. . L. 4,00

XVIII-XIX. — *Lettere di «Cecco frate» (Francesco Donati)*, a cura di ACHILLE PELLIZZARI. . . . . L. 4,00

XX. — *Indici della prima serie*, a cura di MICHELE RISOLO . . . . L. 3,00

SERIE SECONDA

XXI-XXII. — FRANCESCO CRISPI, *Poesie e prose letterarie*, a cura di GUIDO BUSTICO L. 4,00

XXIII-XXV. — FILIPPO CRISPOLTI, *Minuzie manzoniane* . . . . L. 6,00

XXVI-XXVII. — ACHILLE PELLIZZARI, *Il pensiero e l'arte di Luigi Capuana*. . . L. 4,00

XXVIII-XXXII. — ANTONIO ALIOTTA, *L'«Estetica» del Croce e la crisi dell'idealismo moderno*. . . . . L. 6,00

XXXIII-XXXV. — FRANCESCO FLAMINI, *Poeti e critici della nuova Italia* . . . . . L. 4,00

XXXVI-XXXVIII. — GIOVANNI RABIZZANI, *Ritratti letterari*, a cura di A. PELLIZZARI L. 5,00

XXXIX-XL. — *Indici della seconda serie*, a cura di VINCENZO MAGANUCO . . . . L. 3,00

SERIE TERZA

XLI-XLVI. — G. A. BORGESE, *Risurrezioni* . . . . L. 8.00

XLVII-XLVIII. — ATTILIO MOMIGLIANO, *Dagli «Sposi promessi» ai «Promessi sposi»* . L. 4.00

BIBLIOTECA RARA
Testi e documenti di Letteratura, d'Arte e di Storia
raccolti da ACHILLE PELLIZZARI

TERZA SERIE
XLVII-XLVIII

ATTILIO MOMIGLIANO

DAGLI "SPOSI PROMESSI" AI "PROMESSI SPOSI"

FIRENZE
SOCIETÀ ANONIMA EDITRICE FRANCESCO PERRELLA
(Filiale in Napoli)
1921

AVVERTENZA

L'amico Pellizzari mi domanda questi piccoli studi per la sua raccolta. Sono del 1905 e del 1907 [1], e rappresentano una brevissima e da lungo tempo oltrepassata fase della mia critica manzoniana. Io penso ora che il Manzoni, correggendo i *Promessi sposi*, fosse guidato da criteri piú semplici e quindi piú saldi dei troppi che ho indicato una quindicina d'anni fa. Mi scuso, paternamente, della debolezza fondamentale di questi due lavori, osservando che l'arte manzoniana per esser ben compresa richiede una profonda e raccolta pacatezza di spirito, che di solito manca a chi ha da poco varcato i vent'anni. S' intende quindi che ora io non posso quasi correggere quelle mie antiche ricerche : ora, anzi, non le farei piú, perché saggi cosí particolari mi sembra che non siano giustificati se non come parti d'un lavoro complessivo, dove si mostri la trasformazione dei criteri artistici del Manzoni [2].

Tuttavia le ripubblico perché molte osservazioni

[1] Il primo fu pubblicato negli *Atti della R. Acc. delle scienze* (vol. XL) ; il secondo nel *Giorn. stor. della lett. it.*, vol. L.

[2] Questo feci poi nella *Trasformazione degli « Sposi promessi »* (*Giorn. stor.* Vol. LXX).

sono il punto di partenza di altre mie riflessioni piú mature, e perché esse, specialmente la prima, sono collegate con vivissime dispute occasionate dall'edizione dei *Brani inediti.*

Credo di essere un critico abbastanza severo di questi miei studi censurando, nel primo, l'impostazione troppo complicata, in entrambi il gusto ineguale, la visione non ancora abbastanza chiara del fondamento dell'arte manzoniana, il metodo incerto perchè non move da una concezione limpida dell'estetica e del pensiero del Manzoni, che avrebbe semplificato tutto.

Correggo, dove la coerenza del complesso me lo permette.

L'appendice è una recensione di pochi anni fa [1], e quindi risponde bene alle mie convinzioni presenti. La riproduco con una sola aggiunta.

---

[1] V. *Giorn. st.*, LXVIII, pp. 247 e sgg.

PERCHÉ DON RODRIGO MUORE SUL SUO GIACIGLIO?

Chi scriverá una storia compiuta del modo come si sono formati i *Promessi sposi,* chi rifará il lungo, tormentoso cammino percorso dal Manzoni per arrivare alla redazione definitiva, dimostrerá luminosamente quanta parte di quell'opera spetti alla riflessione costante e severa. Questa storia particolareggiata sará, altri giá lo disse, un'ottima lezione di modestia pei giovani scrittori e di pazienza per il genio. Essa proverá ancora che, se ci sono romanzi che superano il manzoniano per altezza di concezione e robustezza di pensiero, nessuno lo uguaglia nella coerenza irreprensibile, nessuno si presta altrettanto ad un continuo commento estetico. Infatti opera cosi pensata nel disegno e in tutti i particolari, opera nella quale, cosí come in questa, l'autore sia sempre presente a se stesso, non dimentico mai di nessuna delle sue opinioni né in fatto di procedimenti artistici, né in fatto di psicologia, né in fatto di morale, è difficile trovare, nonché nella letteratura nostra, in quella di qualsivoglia nazione. In altre parole, non solo le idee estetiche del Manzoni sono per tal modo legate l'una all'altra, che, ciò che all'una contrasta, nemmeno coll'altra si accorda, ma il suo sistema estetico, saldo in ogni parte, è pure strettamente connesso col suo sistema filosofico e religioso, sicché anche a questo repugna ciò che si oppone a' suoi canoni d'arte.

Questo breve preambolo mi servirá, almeno in parte, di scusa presso coloro, che, esaminando il mio tentativo

di scoprire le ragioni per le quali l'autore s'è indotto a sopprimere nei *Promessi sposi* l'apparizione di don Rodrigo ripubblicata [1], da pochi mesi nei *Brani inediti*, vorranno accusarmi di sottigliezza e stimeranno improbabile che quella primitiva immaginazione sia stata rifiutata per tante cause da formare come una rete, dove non si può discernere la maglia dalla quale essa ebbe origine.

È giusto premettere ancora, che delle ragioni che verrò enumerando, quelle estetiche sono uno svolgimento di quella accennata prima dal Graf [2], e poi dal Renier [3], e quella religiosa si accorda in parte colle parole di Fedele Romani [4], e con quelle del Renier stesso, ispirate da un articolo del Ròndani [5].

Ed ora veniamo al passo in questione.

Nella pubblicazione dello Sforza, mentre padre Cristoforo benedice i due giovani restituiti l'uno all'altro, Lucia leva gli occhi sul frate, vede a un tempo un altr'uomo e manda un grido: è il suo persecutore, che la malattia, la paura, la collera e la « dissensatezza » rendono insieme miserando e terribile. La visione, inaspettata, lugubre, scultoria nella sua psicologia insolitamente breve, lascia nell'anima un solco incancellabile. Nei *Promessi sposi* ogni linea ci ferma con una particolare bellezza, ma nessun'altra concezione, forse, è così vigorosamente e audacemente nuova nel disegno da rapirci, come questa,

---

[1] Questo passo si poteva già legger quasi per intero alle pp. 122-124 del I vol. degli *Scritti postumi di Alessandro Manzoni*, pubblicati da PIETRO BRAMBILLA a cura di GIOVANNI SFORZA (Enrico Rechiedei, Milano, 1900). Si legge ora a pp. 537-543 dei *Brani inediti dei « Promessi sposi » di Alessandro Manzoni* (per cura di GIOVANNI SFORZA, Hoepli, Milano, 1905).

[2] *Il primo getto di un capolavoro*, nella *Stampa*, 6 nov. 1904.

[3] *I « Promessi sposi » in formazione*. III. *Episodi minori*, nel *Fanfulla della Domenica*, 29 gennaio 1905.

[4] *La prima minuta dei « Promessi Sposi »*, nel *Marzocco*, 29 genn. 1905.

[5] *Una variante del Manzoni circa la morte di Don Rodrigo*, nella *Natura ed Arte*, 1903, nn. 4 e 5.

solo per se stessa, indipendentemente da ogni pregio minuto. In questo romanzo gli avvenimenti non scoppiano, ma si svolgono; tutto è preparato con ogni cura, giacché parecchi fatti giungono improvvisi per qualche personaggio, nessuno, che io ricordi, per il lettore: all' interesse dell' inatteso è sostituito l' interesse del ben congegnato. Ora, ecco che nei *Brani inediti* troviamo l' interesse di quella prima specie. Vero è che l' impensato è piú apparente che reale, è dovuto piú che al fatto in sé, al mutamento della preparazione in spiegazione; ma questo basta perché la nostra impressione si raddoppi: è un artifizio che, come vedremo, pel Manzoni non era cosí buono come per noi, e che del resto non costituisce una vera eccezione al suo metodo, perché il non aver voluto rinunziare alla preparazione, neppure se per mantenere l'effetto era obbligato a cangiarla in spiegazione, ci mostra appunto che egli non ammetteva nel romanzo l' inaspettato. L' impressione, smorzata dalla giustificazione di quella comparsa, che diminuisce la tragica rapiditá del racconto, si risveglia quando questo si riprende. Don Rodrigo, che nei *Promessi sposi* è. piú che un uomo, un tipo di prepotente capriccioso, in questo passo è vivo come in nessun altro. Il tumulto che gli sconvolge l'anima, è, nell' insieme, di una veritá che sorprende, benché un esame sottile scopra in qualcuno dei sentimenti che lo dominano, incoerenza col resto del romanzo o insufficienza di preparazione: la paura, omai piú istintiva che cosciente, di quella voce che un giorno, atterrito, aveva fatto tacere: l'attenzione sospettosa, eccitata dalla presenza di quei due, che avrebbe voluto separati in eterno: l' incertezza tra il fuggire quel tremendo frate o inseguirlo insieme con Renzo; l'odio per il rivale e per il profeta della sua sciagura; il furore, un sentimento complesso, fatto di gelosia, di amore deluso e di rabbia oramai impotente contro quel matrimonio, lo inchiodano per un istante, istupidito, alla soglia della capanna. Il sentimento predominante è la paura, cioè quello che meglio si concilia col suo stato di moribondo e di delirante, quello che al Manzoni giovava mettere in rilievo, poiché è la paura di Dio, di un castigo anche piú terri-

bile di quello che giá lo ha colpito. Alla prima mossa di fra Cristoforo e di Renzo questo sentimento preponderante si sovrappone a tutti gli altri, e Don Rodrigo fugge. L' ira, nella quale ha la sua parte anche la gelosia, si sfoga in una tempesta di pugni e di calci sul cavallo in cui il frenetico s' imbatte: pochi ritocchi potevano fare di quella fuga un capolavoro di evidenza.

Frattanto Renzo s'è accomiatato da Lucia, e padre Cristoforo sta per andarsene; ma, vedendo « nell'aspetto di lei, mista alla commozione, una grande inquietudine », le domanda: « Di che state inquieta? ». E Lucia, esitando: « Quell'uomo . . . ! ». « Poveretto » risponde il frate, « non è piú in caso di far paura a nessuno » [1]. È un finissimo e denso tratto di dialogo: quanta evangelica pietá di fra Cristoforo, e, soprattutto, quanti delicati sentimenti di Lucia vi s'adombrano! timore, pudore, che per una ritrosia naturalissima si lasciano indovinare piú che non si palesino, e altro ancora.

I due rimasti, accompagnandosi per qualche passo, giungono dinanzi ai monatti, che gittano un morto, don Rodrigo, sul carro, mentre uno di essi raccomanda: « . . . . . mettetelo bene in fondo costui, che non torni a cavallo, a farci tribolare. — Che diavolo è stato? » domanda qualcuno. « Il diavolo » risponde il monatto « l'aveva in corpo costui: è andato su e giú finch'ebbe fiato: se durava ancora, faceva crepare il cavallo: ma è crepato egli, e allora, per amore, o per forza, ha dovuto venir giú » [2]. Questa pennellata, dovuta a quel realismo ragionevole che piacque a tutti i grandi artisti di ogni tempo, dipinge un'anima con una potenza fulminea che ha pochi riscontri in altri passi del romanzo. Qui non posso non pensare al beccamorti dell'*Amleto*, che scava una fossa cantando: c'è in quella risposta un umorismo funebre, che nella letteratura nostra è rarissimo e nei *Promessi sposi* si ritrova, di simile potenza, solo nel dialogo fra Renzo ed i monatti [3].

---

[1] *Brani inediti*, p. 542.

[2] *Brani inediti*, p. 543.

[3] Edizione Hoepli, Milano, 1905, cap. XXXIV, p. 514.

Padre Cristoforo, dinanzi a quell'uomo impietrito dalla lunga dimestichezza colla morte, raccomanda a Lucia di pregare per la povera anima del trapassato: il contrasto è efficace.

Cosí « don Rodrigo, su la cima d'un tristo mucchio, fra lo strepito e le bestemmie, usciva dal lazzeretto per andarsene alla fossa » [1]. Sono due linee pensate; compendiano la miseria di quella fine e il disprezzo del Manzoni per don Rodrigo, che è sepolto collo stesso cinismo col quale ha vissuto: « fra lo strepito e le bestemmie ».

Mi sono indugiato un po' sul commento di quest'episodio, per mostrare quali ragioni avrebbero potuto trattenere il Manzoni dal far getto di una tale concezione, e per far notare che essa ci rivela in lui un artista piú vario e piú robusto di quello che conoscevamo; certa arditezza di immaginazione e di raccostamenti, certa vivezza di realismo sono nuove o quasi.

Nel romanzo riappaiono staccati due elementi di quest'episodio: la fuga del cavallaccio e il perdono di Renzo a don Rodrigo, che nel brano inedito era sottinteso. Quella rimane come una brevissima digressione, tanto evidente che sembrò al maestro del naturalismo, allo Zola [2], il passo migliore del romanzo: che cosa avrebbe detto della scena nella quale dapprima era incastrato quel particolare?

Il Manzoni ci teneva a quest' immaginazione del cavallaccio, tanto che Renzo assiste a quella strana corsa, quando sta per inoltrarsi fra la moltitudine degli appestati, dalla quale si leva un cantare alto e giocondo, eppure piú angoscioso che una nenia funebre [3]: il quadro qui mi pare piú corretto e piú conciso; ma trattandosi d' un ignoto, l' interesse è meno intenso e men duraturo; e poi manca quel dialogo efficacissimo: erano poche linee, che, adattate al frenetico, si potevano mantenere.

L'altro elemento, il perdono, è preparato ed ampliato:

---

[1] *Brani inediti*, p. 543.

[2] V. De Amicis, *Ritratti letterari*, Emilio Zola, p. 84.

[3] Cap. XXXIV, pp. 516-517.

questa saggia preparazione è dovuta alla considerazione che Renzo aveva tanto sofferto per causa di don Rodrigo, che, data la sua indole un po' violenta, senza le buone parole di padre Cristoforo, era improbabile che, anche volendo, potesse d'un tratto dimenticare. « . . . Se lo trovo, » dice nella redazione definitiva « se la peste non ha giá fatto giustizia . . . . . » [1]. Ma la peste ha giá fatto giustizia, e non c'è bisogno d'altro: è chiaro che nell' intenzione del Manzoni quel malanno è castigo sufficiente per don Rodrigo. Renzo dunque dimentica e va col buon padre a visitare il morente: ne segue una scena calma, solenne, una delle piú cristianamente elevate di tutta l'opera. Don Rodrigo non riconosce nessuno: cosí ogni doloroso sentimento gli è risparmiato. « Forse » dice fra Cristoforo a Renzo « il Signore è pronto a concedergli un'ora di ravvedimento; ma voleva esserne pregato da te » [2]. In queste parole, se non m' inganno, si contiene una delle ragioni per le quali la terribile apparizione fu soppressa. Nel passo corretto pare che il Dio della giustizia e della misericordia abbia compassione di don Rodrigo e, dopo averlo punito, lo perdoni anche lui per bocca del santo frate [3]. Nel brano rifiutato la cosa è ben diversa: quell'apparizione, tanto dolorosa per don Rodrigo, sembra un nuovo castigo, quasi non bastasse la peste, che, accompagnata da quel mirabile, spaventoso sogno, arriva come una vera sanzione del cielo. Nella prima stesura fra Cristoforó, vedendo don Rodrigo a bisdosso del cavallaccio, non dice: — Chi sa che Dio non gli perdoni! — ma esclama: « Giudizi di Dio! » [4]; e don Ro-

---

[1] Cap. XXXV, p. 525.

[2] Cap. XXXV, pp. 528-529.

[3] Ecco l'unica osservazione nella quale a questo proposito mi accordo col Ròndani. Contro quello che egli pensa, non trovo nulla a ridire nelle succitate parole di fra Cristoforo: 1° perché don Rodrigo ha giá espiato abbastanza i suoi peccati; 2° perché il Manzoni a bella posta ha lasciato molta incertezza nell'accenno al perdono.

[4] *Brani inediti*, p. 540.

drigo muore in un orribile modo e in piú orribile modo è sepolto.

Ricordiamo che il Manzoni detesta la morale dei pagani, perché, fra l'altro, essa manca di ogni idea della compassione [1]. Nel brano inedito non c'è traccia di misericordia; l'autore non pensa a quel che dirá poi fra Cristoforo nel romanzo, quando Renzo manifesta propositi di vendetta: « Guarda chi è Colui che gastiga!... Colui che flagella e che perdona! » [2]. La peste è il flagello, dopo non c'è piú luogo che per il perdono. « Vieni » aggiunge poi « e vedrai con chi tu potevi tener odio, a chi potevi desiderar del male, volergliene fare » [3]. In queste parole c'è qualche cosa del ragionamento che deve avere indotto il Manzoni alle soppressione: infatti mettere don Rodrigo, che tanto aveva fatto per impedir quel matrimonio, dinanzi ai fidanzati che stavan per celebrarlo a dispetto di ogni suo sforzo, infliggere una tale dolorosa umiliazione ad un'ombra omai innocua, punirla nuovamente con una rappresaglia che finiva per essere quasi uno scherno, era un porre in opera un ideale di giustizia un po' gretto e, piú che severo, crudele. « Don Rodrigo ha tentato con ogni mezzo di opporsi a quel matrimonio » sembrerebbe pensare il Manzoni; « la sua punizione piú terribile sará non poterlo piú impedire, e comparir dinanzi agli sposi promessi proprio quando potrá toccar con mano che egli li ha perseguitati inutilmente e *non è piú in caso di far paura a nessuno* ». Ma il castigo ha per fine la correzione, e non deve cercare di destar nel reprobo un sentimento che gli meriterebbe una nuova pena. Don Rodrigo dopo quell' incontro è piú malvagio di prima; anziché pentirsi, resta ribelle fino alla morte, e per di piú, presso alla sua fine, accoglie nell'anima un nuovo peccaminoso sentimento: l' invidia per Renzo, a cui tocca quello che egli ha

---

[1] *Opere inedite o rare*, pubblicate per cura di PIETRO BRAMBILLA, da RUGGERO BONGHI (Milano, frat. Rechiedei, 1885), vol. II, *Postille al Rollin*, p. 285.

[2] Cap. XXXV, p. 526.

[3] Cap. XXXV, p. 528.

sempre desiderato invano. Questa gelosia è la conseguenza inevitabile di quella punizione. Don Rodrigo muore veramente, come dice il monatto, col diavolo in corpo. Questa è giustizia cristiana? Chiunque eviterebbe ad un malvagio ridotto nelle condizioni di quell'appestato un dolore cosí grande, com'è per lui la vista dei due fidanzati. Questa pietá, della quale ogni uomo è suscettibile, può essere sdegnata dal piú mite degli dei? Nei *Promessi sposi* Dio rende a tutti ciò che loro spetta, anche ai personaggi secondari, anche al Griso, che, ladro del padrone, è còlto dalla peste e spogliato a sua volta [1]; ma chi studiasse la parte che ha la giustizia divina in questo romanzo, vedrebbe che essa non varca mai i limiti: questo era l'unico caso. Può Dio, dopo aver giá punito una volta, e terribilmente, incrudelire con quel piccino, odioso confronto di due felici con un moribondo, per il quale lo spettacolo di quella felicitá che egli ha sempre tentato di impedire, è un nuovo e piú angoscioso strazio? Il poeta scorda che ora don Rodrigo non è piú un signorotto prepotente, ma un miserabile che il braccio divino ha atterrato: la rappresentazione di quel poveraccio, che nei *Promessi sposi* è tutta ispirata alla pietá, nel brano inedito ha un po' di livore. Questo è contrario all'indole del Manzoni, che, come fra Cristoforo, ama buoni e cattivi, loda i primi, biasima i secondi e li conduce al bene. Don Rodrigo qui non è condotto al bene poiché il doppio castigo lo vince ma non lo doma.

L'intento di far trionfare la virtú e confondere il vizio è troppo evidente in quest'apparizione: qui appunto noto un elemento di quella teatralitá, che il Graf ha additato come una delle probabili ragioni della soppressione. In ultima analisi quella scena si riduce, nel suo significato morale, a questo: la sconfitta piú clamorosa che fosse possibile, di quel gran malvagio che era stato don Rodrigo. L'apparato era sfarzoso, come quello di qualche esecuzione capitale famosa: quello sfarzo noceva alla dignitá della giustizia divina.

---

[1] Cap. XXXIII, p. 486.

Tutte queste considerazioni parranno forse giustificate, quando si pensi con quale meticolositá il Manzoni discuta le questioni morali: bastino come esempio i suoi dubbi sulla delicatezza di quel servo che aveva origliato alla porta di don Rodrigo per aiutar padre Cristoforo nella sua opera santa, e sulla convenienza della lode che il frate gliene aveva data [1]: sapete che il Manzoni, piú scrupoloso dello stesso padre Cristoforo, non osa concluder nulla su le due questioni. Una famiglia inglese, che cercava libri da leggersi in viaggio, si tenne dal comperare i *Promessi sposi*, perché li giudicava «non romanzo, ma Bibbia» [2]. In questo c'era molto di vero: il Manzoni chiedeva alla religione la risoluzione di ogni quesito morale, sia nella vita sia nell'arte. Alla Diodata Saluzzo scriveva: «Egli è vero che l'evidenza della religione cattolica riempie e domina il mio intelletto; io la vedo a capo e in fine di tutte le questioni morali; per tutto dove è invocata, per tutto donde è esclusa. Le veritá stesse, che pur si trovano senza la sua scorta, non mi sembrano intere, fondate, inconcusse, se non quando sono ricondotte ad essa, ed appaiono quel che sono, conseguenze della sua dottrina. Un tale convincimento dee trasparire naturalmente nei miei scritti, se non fosse altro, perciocché, scrivendo, si vorrebbe esser forti, e una tale forza non si trova che nella propria persuasione» [3].

Io credo tuttavia che, se anche un critico fosse sorto a notare la crudeltà della seconda punizione (caso improbabile, perché sarebbe stata soverchia sottigliezza rilevare quello che ora il confronto della prima minuta col passo definitivo mi obbliga ad osservare), se anche questo critico si fosse trovato, le sue riserve sarebbero state vinte

---

[1] Cap. VI, pp. 79-80.

[2] V. lettera del Tommasèo del 24 giugno 1827, pubblicata da M. Barbi a p. 253 della *Miscellanea di studi critici* edita in onore di ARTURO GRAF, nello scritto intitolato: *Alessandro Manzoni e il suo romanzo nel carteggio del Tommaseo col Vieusseux.*

[3] *Epistolario di Alessandro Manzoni* raccolto e annotato da GIOVANNI SFORZA, Milano, 1882-83, pp. 362-363 del I vol.

dall'ammirazione di quel vigoroso quadro, che nell'ultima stesura sarebbe stato facilmente ridotto alla perfezione. Ma al Manzoni non sarebbe piaciuto che gli si perdonasse un errore morale in grazia d'un pregio estetico, perché la distinzione di bello e di vero morale per lui era assurda [1]. Dato questo suo discutibile principio, l'apparizione, falsa giudicata alla stregua della morale cristiana, non è nemmeno bella; laddove il perdono sostituitole è, pel Manzoni e per noi, bello moralmente e artisticamente: per noi tuttavia, per quanto piú edificante e piú sereno sia lo spettacolo del perdono, per quanto su quella scena aleggi il piú schietto spirito evangelico, l'apparizione non cessa di esercitare un fascino piú potente. Ma questo non importa al Manzoni, perché egli che, pure amando la bellezza, è pronto sempre a sacrificarla alla morale piú severa, — e il passo che esamino ne è forse la prova piú evidente — pensa che tutti convengono nel principio « che il diletto e la commozione devono essere subordinati allo scopo morale, o almeno non contraddirgli » [2]; e chi gli osservasse che, concesso che questa fosse opinione generale al suo tempo, tale non è piú ora, non riuscirebbe perciò a smoverlo dalla convinzione che « le belle lettere » sono « un ramo delle scienze morali » [3]: convinzione nella quale è confermato dall'osservazione che, per quanto gli uomini amino il bello, « amano ancor piú » « le eterne idee della giustizia » [4]. Insomma, per lui l'arte è un mezzo e non un fine [5], e il suo fondamento è il vero morale: quell'apparizione contrasta a questa specie di vero, alla quale egli crede che ogni altra debba cedere.

Che quella scena sia magnificamente immaginata, è cosa che non lo riguarda, perché per lui la semplice invenzione d'un fatto, se non serve ad un intento determi-

---

[1] *Opere inedite o rare*, vol. III, p. 214, *Dello scopo morale e della perfezione estetica della Tragedia.*

[2] *Opere inedite o rare*, vol. III, p. 158, *Materiali estetici.*

[3] Ivi, p. 168.

[4] Ivi, p. 199.

[5] Ivi, vol. II, pp. 440-441, *Postille allo Schlegel.*

nato, non ha valore alcuno ; questa per lui, è « ciò che vi è di piú facile e di piú volgare nel lavoro dello spirito, ciò che richiede minor riflessione, ed anche minore immaginazione » [1]. Data questa sua opinione, dato che quella scena presentava maggior bellezza plastica e drammatica che bellezza morale, è naturale che sia stata sostituita dal perdono. Anzi, forse, l'origine prima del mutamento s'ha da cercare nell'essersi affacciata in seguito alla mente del Manzoni la scena del perdono, che sará poi stata accettata per ragioni morali ed estetiche. In questa, della malvagitá di don Rodrigo non si parla piú ; pare, anzi, che la peste lo abbia domato, che anche lui, come tutti i reprobi del romanzo, abbia piegato davanti alla giustizia suprema : invece nell'apparizione, come dissi, don Rodrigo è l'unico personaggio dei *Promessi sposi* che resti sempre ribelle. Il trionfo di Dio viene dunque a mancare ; intendo il trionfo che consiste nella resipiscenza del peccatore, quel trionfo che nella redazione definitiva pare annunziato dalle giá citate parole di fra Cristoforo : « Forse il Signore è pronto a concedergli un'ora di ravvedimento ».

Chi volesse accusar di pedanteria il ragionamento che son venuto facendo, non potrebbe obiettarmi che l' incontro di don Rodrigo coi fidanzati è meramente fortuito, e quindi meramente fortuito il nuovo castigo ; anzitutto perché in questo romanzo non v'è nulla di casuale, cioè moralmente indifferente, ma ogni avvenimento o ha direttamente uno scopo morale, o porta in ultimo ad uno scioglimento morale, e poi perché, e questo è il piú, quell' incontro fu cercato da don Rodrigo.

Qui ci s'affaccia un'altra probabile causa del mutamento. Don Rodrigo ha voluto quell' incontro, perché non era dominato da un capriccio, ma da una passione. Questo supponeva due contraddizioni : l' una con una ferma opinione del Manzoni ; l'altra colla condotta antecedente di don Rodrigo, che a quell'opinione si collega.

Il Manzoni credeva che non s'avesse a rappresentar

---

[1] *Opere varie*, Milano, Rechiedei, 1870, p. 425, *Lettre à M. C.*** sur l' unité de temps et de lieu dans la tragédie.*

la passione, perché cattiva in sé e contagiosa, e, per conseguenza, piena di pericoli per il lettore. Non è qui il caso di discutere se la rappresentazione della passione sia sempre e soltanto immorale, e se l'arte non possa soffrire per quest'esclusione sistematica. Qui importa solo notare che per il nostro poeta la passione è una debolezza. Infatti nella lettera a M. Chauvet egli diceva: « Certes il faut plaindre les insensés qui, désespérant de la providence, concentrent tellement leurs affections dans une seule chose, que perdre cette chose ce soit avoir tout perdu, ce soit n'avoir plus rien à faire dans cette vie de perfectionnement et d'épreuve! Mais transformer cet égarement en magnanimité, en faire une espèce d'obligation, un point d'honneur, c'est jeter de déplorables maximes sur le théatre, sans se demander si elles n'iront jamais au delà, si elles ne tendront pas à corrompre la morale des peuples »[1]. Chi voglia maggiori particolari, rammenti certe sentenze inserite nella *Storia della Colonna infame*[2] e la digressione sull'amore nei romanzi[3], che il Fogazzaro inclinava a credere fosse stata rifiutata perché falsa[4]: ma tutto il romanzo è l'applicazione di quella teoria. Bene però egli affermava, che se il Manzoni avesse saputo scrivere l'episodio di Paolo e Francesca, « avrebbe trovato nella sua coscienza austera la ragione e il coraggio di sacrificare questa gloria »[5].

Chi voglia avere una prova dello studio e della diffidenza con cui egli evitava la passione nell'opera sua, pensi che l'unico amore descritto nella prima concezione del romanzo, quello della monaca di Monza, che occupa qualche pagina, è ridotto nell'ultima stesura a tre famose parole.

Ma una prova che importa molto piú al caso nostro,

---

[1] *Opere varie*, pp. 435-436.

[2] Aggiunta ai *Promessi sposi* nell'edizione del 1840 (Milano, Guglielmini e Redaelli). V. pp. 788 e 790.

[3] *Brani inediti*, pp. 3-12.

[4] *Un'opinione di Alessandro Manzoni*, nei *Discorsi* (Milano, Cogliati, 1898, p. 28).

[5] Ivi, pp. 21-22.

è quella alla quale ho alluso poco fa: in tutto il romanzo Don Rodrigo appare governato non dalla passione, ma dal capriccio. Qualche passo dei *Promessi sposi* ce ne convincerá. Quando il Griso ritorna dalla sua spedizione fallita, quello che piú spiace al suo signore, è l'essere stato «burlato cosí barbaramente»[1]. Se fosse stato innamorato, ben piú che dello scorno, don Rodrigo si sarebbe doluto di non aver conquistata Lucia. Egli non appare mai angosciato perché e in quanto ella gli è sfuggita, non si preoccupa del fatto in sé, ma delle sue conseguenze, del mormorar della gente, delle beffe del cugino, di dieci altre cose, e non di una che trasformi in amore quello svago di signorotto ozioso, che, unito al puntiglio, al punto d'onore, può appena, per qualche tempo, simular la passione. Nemmeno chi gli sta d'attorno, crede che il cuore abbia parte in quella faccenda: ne fa fede il colloquio di Attilio con il conte zio. Del resto nel primo getto abbiamo la testimonianza di don Rodrigo stesso: «Io mi trovo impegnato in un affare d'onore, in un puntiglio»[2], dice al conte del Sagrato. Questi vuol per l'aiuto dugento doppie: «Diavolo! questo capriccio mi vuol costare!»[3], pensa don Rodrigo: non è il pensiero d'un innamorato. E continua a riflettere: «Lucia la voglio... si è parlato troppo... non son chi sono...». Si direbbe che omai non voglia piú Lucia, se non per troncar quelle ciarle. Il Manzoni adopera la parola «passione» a proposito di don Rodrigo: ma, appena l'ha pronunciata, si spiega, a scanso di equivoci[4]. Per lui quel prepotente non era nemmeno capace di una vera passione. C'è solo un passo, nel breve squarcio inedito intitolato «Fermo perseguitato dal Podestá di Lecco a istigazione di don

---

[1] Cap. XI, p. 165.

[2] *Brani inediti. Visita di don Rodrigo al Conte del Sagrato*, p. 160.

[3] Ivi. p. 161.

[4] «Tante circostanze favorevoli al suo disegno infiammavano sempre piú la sua passione, cioè quel misto di puntiglio, di rabbia e d'infame capriccio, di cui la sua passione era composta». Cap. XVIII, p. 264.

Rodrigo »[1], nel quale entra in gioco il cuore del nostro personaggio (l'accenno alla gelosia ne è un sicuro indizio); ma si consideri che anche in quel tratto vi sono reticenze molto significative[2], e che, quel che è piú, quelle linee furono poi soppresse: segno manifesto che non erano conformi all' idea che il Manzoni s'era fatta dell'anima di don Rodrigo.

Questo, mi pare, s'ha da ripetere per l'apparizione che sto esaminando. Se don Rodrigo non era stato molestato che da un capriccio, la peste doveva essere stata piú che sufficiente per levarglielo dal capo. Ma la viva memoria che egli serba de' suoi antichi propositi, testimonia che è in preda a una tenace passione, che finora non avevamo nemmeno sospettata. Quella scena dunque non ha, come si suol dire, una motivazione psicologica in tutto soddisfacente. Obiettare che quello di don Rodrigo fu sempre un vero amore, ma il Manzoni lo volle rappresentar come tale soltanto in questo punto per mostrarne la vanitá e in genere per discreditar la passione, sarebbe una sottigliezza che non sottrarrebbe il romanziere all'accusa di incoerenza: questo tardo indizio di passione giunge proprio quando, dato che don Rodrigo è moribondo, è piú inopportuno e men verosimile. Eppure, senza questo cambiamenio subitaneo, l'apparizione e la fuga non si spiegano interamente. Qualcuno, per mostrarmi che il Manzoni non supponeva un tale mutamento, potrebbe citarmi queste parole del passo che sto esaminando: « In una tal confusione di passioni, o piuttosto in un tale delirio, s'era egli alzato dal suo miserabile strame ... »[3]. Ma questa è una semplice riprova della ritrosia dell'autore ad ammetter che nei fatti che egli narra, entri in qualche modo la passione. Tuttavia il mio contradditore potrebbe rincalzare: « il male non ha mutato, né poteva, la natura

---

[1] *Brani inediti*, pp. 573-574.

[2] P. es., a un certo punto dice che don Rodrigo aveva impedito il matrimonio « per guadagnar tempo, per isfogare in qualche modo la rabbia e l'amore, *se amore si può dire quel suo* » (p. 574).

[3] *Brani inediti*, p. 539.

collerica di don Rodrigo; alla vista di Renzo egli si adira, rammentando le sue trame sventate; lo segue, lo vede con Lucia, e s'arrabbia anche di piú; ma poi quella certa misteriosa paura lo trascina alla fuga, nella quale egli sposssa la sua furia in una grandinata di botte». D'accordo: ma il capriccio, ragione di quell' ira, poteva durare? Certo scrutare l'anima di don Rodrigo in quel momento è impresa molto malagevole, tanto complicato è il viluppo delle anormalitá del suo stato fisiologico e psicologico; distinguere quello che del suo delirio è dovuto al male, e quello che ai sentimenti destati da quell' incontro, è difficile: ma, tuttavia, che don Rodrigo non avrebbe cercato quell' incontro, se non fosse stato infiammato dalla piú ardente delle passioni, mi pare indubitabile. Pensiamo che, non solo egli era moribondo, ma, quel che è piú, aveva perduto ogni potenza, era ridotto alle condizioni d'un qualunque appestato: che in tanto sfacelo gli durasse ancora quel puntiglio di signorotto? Cessata la causa, cioè la potenza, doveva cessare anche l'effetto, cioè il capriccio. Dunque, tra le ragioni psicologiche della collera di don Rodrigo, v'è certo la passione, che si fa piú violenta che mai mentre il parossismo del male lo travaglia. Che si trattasse di capriccio, non deve averlo pensato nemmeno il Manzoni. Infatti nella «Storia della Signora»[1], egli dice: «Le faccende gravi e le grandi sciagure... spennacchiano le ali *all'amore* e gli spezzano i dardi». Ora, se egli credeva che le sventure distruggono o calmano l'amore, a maggior ragione doveva pensare che uccidono i capricci.

La passione dunque vince la forza del morbo, dando a don Rodrigo istanti di luciditá, sia pur relativa, poiché la sua non è la cieca pazzia di quel cavaliere frenetico che gli è sostituito nell'ultima stesura; è una «dissensatezza», nella quale balenano ancora molti lampi di coscienza che illuminano a grandi scorci la sua vita passata: la passione per Lucia, i vani tentativi, la paurosa predizione di fra Cristoforo, quel sogno. Mentre nei *Promessi sposi*, come giá notai, non riconosce piú nessuno,

---

[1] *Brani inediti*, p. 56.

non rammenta piú nulla (e questo dev'esser parso piú naturale anche al Manzoni), nel brano inedito, riafferrato dalla passione, mantiene viva in grazia di questa, che ora è il suo male piú grave, la propria personalitá, nonostante che la peste tenda ad opprimerla. L'amore, alla vista di Renzo, si ridesta e dá al malato la forza di seguirlo, incurante del contagio con cui Dio lo ha punito. Egli è quindi ribelle alla potenza divina, e, poiché appunto la passione lo conduce alla ribellione, è un ribelle simpatico. È appestato e offeso nel proprio amore: il colmo della sua miseria lo rende per la prima volta simpatico e degno di pietá: eppure era stato il personaggio piú odioso di tutto il romanzo. Ora, il Manzoni voleva certamente evitare questo genere di simpatia ottenuto coll'aborrito mezzo della passione. Egli faceva poca stima di questa, e nessuna di don Rodrigo: questo doppio disprezzo agevolò il sacrificio di quella scena.

Ma, anche se si conceda che il Manzoni credeva possibile la sopravvivenza d'un capriccio a tante calamitá, è verosimile che questo bastasse per dare a quel moribondo la forza e la serenitá di mente, necessarie per concepire e mettere in esecuzione il disegno di tener d'occhio fra Cristoforo e Renzo, nella speranza che essi cercassero Lucia? Ho ragione di sostenere che il Manzoni avrebbe risposto negativamente a questa domanda, perché egli sostituisce nei *Promessi sposi* una completa incoscienza ad una cosí improbabile luciditá e pacatezza di mente e forza fisica; si noti che nel caso nostro queste tre qualitá stanno male insieme: la collera poteva rinforzare il malato, tanto da fargli sopportar quella fuga infernale, ed anche dargli qualche lampo di luciditá, ma non la pacatezza necessaria per concepir quel disegno, che suppone intenzioni abbastanza complicate.

Don Rodrigo, infatti, è spinto alla capanna di Lucia non solo dalla passione, ma anche, e a questo sembra che il Manzoni voglia dare maggior risalto, dal desiderio di vendicarsi di fra Cristoforo, il vaticinatore della sua sciagura. Questo accennava ad un fatto nuovo, che avrebbe voluto un lungo e forse impossibile svolgimento. Presup-

poneva, cioè, che l'idea della divinitá si fosse impadronita di don Rodrigo fino allora ateo. Solo questo spiega come egli potesse creder fra Cristoforo causa della peste toccatagli, annunziatore del castigo divino. Ora Dio, a quel malvagio che colla sua condotta lo aveva sempre disconosciuto, manifestava la sua potenza, penetrandogli a forza l'anima, impadronendosi di tutte le sue facoltá e rivolgendole alla vendetta d'un'offesa, credere alla quale era credere a Dio. Don Rodrigo riconosceva suo malgrado l'esistenza e la potenza divina; o almeno, la sentiva in sé. Immaginazione alta e ardita, la quale rendeva la psiche di don Rodrigo in quel momento d'una complessitá estrema, che il Manzoni domínava a meraviglia, se si ha solo riguardo a quella scena in sé e per sé: infatti il malvagio operava in perfetta coerenza coi sentimenti e collo stato patologico che in quegli istanti il Manzoni gli attribuiva; ma è facile avvertire che la nuova fase nella quale entrava l'anima di don Rodrigo, richiedeva una lunga spiegazione, che non poteva consistere soltanto nel «lontano e misterioso spavento»[1] provato dal signorotto a quel fatidico «Verrá un giorno...» di fra Cristoforo. Era questo l'accenno ad una quarta conversione[2], che, impedita dalla morte, si indovina, piú che non si avverta. Descriverla era fare alla volontá di Dio troppa e troppo visibile e meravigliosa parte in tutto il romanzo. Conversioni siffatte sono molto rare, e quattro in un solo racconto possono sembrar volute: giá qualcuno aveva mormorato per le tre che sono rimaste.

L'apparizione di don Rodrigo, in quanto è per molta parte motivata da questo oscuro sentimento del divino, assume un aspetto soprannaturale, di cui il lettore può pretendere una giustificazione, tanto piú che il Manzoni, il quale è un credente che non nega mai i diritti della ragione, non ama lasciare il soprannaturale senza uno

---

[1] Cap. VI, p. 78.

[2] Le altre sono, com'è noto, quella di fra Cristoforo, quella dell'Innominato e quella tardiva della monaca di Monza.

schiarimento: la preparazione della conversione dell' Innominato lo prova.

L'autore dunque si metteva in un ginepraio, che ora punge, ed era facile, me che mi ci sono impigliato, e dal quale non so come sarebbe potuto uscire il Manzoni stesso, senza ripetere in qualche modo quello che giá aveva scritto per Francesco Bernardino Visconti.

*
* *

Se egli non ha scorto súbito le incoerenze piú o meno visibili che mostrai, o volli mostrare, in quell'apparizione paragonata colle sue idee morali e col resto del romanzo, è segno che nemmeno lui si sottraeva al fascino di quella vigorosa rappresentazione balzata fuori dalla sua fantasia in un momento ispirato. Ma chi scrive, esperimenta spesso che le immaginazioni che di primo tratto piú gli piacciono, sono appunto quelle che a mente calma lo soddisfano meno, perché si reggono in virtú d'una robustezza fittizia, che, se lí per lí non manca di fare effetto, sbollito l'entusiasmo della creazione sembra volgare: accade allo scrittore quello che ad un pubblico rozzo, il quale, sbalordito dalla potenza superficiale di una scena, non bada ai mezzi coi quali quell'efficacia fu ottenuta, ed applaude freneticamente. Ora, il Manzoni, tornando sul suo lavoro, anziché perdonarsi le incongruenze del passo in grazia della forza della concezione, deve aver trovato in questa forza stessa qualche cosa di troppo scenico. Io però mi affretto a dire che, quantunque, come vedremo, questo giudizio vada d'accordo colle sue idee estetiche, non può tuttavia sfuggire ad ogni censura.

Qui occorre spiegare un accenno che ho fatto addietro: l'apparizione giunge inaspettata, come un colpo di scena; chi, leggendo la benedizione di fra Cristoforo, è arrestato dallo « strido repentino » di Lucia, allibisce: la subitanea, spaventosa comparsa di don Rodrigo, contrasta bruscamente colla placiditá della scena che ne è interrotta. L'impreparazione, giá lo dissi, produce quest'effetto. Ricordiamo che il Manzoni scriveva a Claude Fauriel, men-

tre attendeva al suo capolavoro: «Quant à la marche des événements, et à l'intrigue, je crois que le meilleur moyen de ne pas faire comme les autres, est de s'attacher à considérer dans la réalité la manière d'agir des hommes, et de la considérer surtout dans ce qu'elle a d'opposé à l'esprit romanesque. Dans tous les romans, que j'ai lus, il me semble de voir un travail pour établir des rapports intéressants et inattendus entre les différents personnages, pour les ramener sur la scène de compagnie, pour trouver des événements, qui influent à la fois et en différentes manières sur la destinée de tous, enfin une unité artificielle, que l'on ne trouve pas dans la vie réelle»[1]. Nell'episodio che esamino, c'è forse appunto questa ricerca di ravvicinamenti inattesi, che al Manzoni spiaceva. Ma, se l'impreparazione gli dava ombra, non aveva a far altro che presentar don Rodrigo dopo aver dato al lettore le spiegazioni necessarie.

Il guaio è che, probabilmente, in quella comparsa un'altra circostanza offendeva il suo gusto: un urto forse troppo vivo di passioni, quel metter cosí di fronte don Rodrigo da una parte, Lucia e Renzo dall'altra; costoro non si trovano mai tutti insieme nel romanzo: anzi, quando Renzo e don Rodrigo sono di fronte, quest'ultimo è fuor di senno. La scena prodotta da quell'incontro è tumultuosa, per quanto l'agitazione dell'anima dei tre personaggi sia, piú che altro, accennata: don Rodrigo sappiamo quel che senta; Renzo è dei tre il meno turbato: prova solo una grande pietá, che pure dev'esser la conseguenza d'un'istantanea lotta interna; Lucia è combattuta fra il ribrezzo, la pietá e la paura, una paura molto complessa.

E qui mi piace pensare che il Manzoni abbia rinunziato a quella scena per un'altra ragione, la piú delicata, quella per la quale son piú tentato di approvare quel sacrificio. È un motivo che, se non è una semplice ipotesi, mostra con quanta finezza egli abbia penetrato l'anima femminile: forse gli ripugnava far trovar Lucia dinanzi a don Rodrigo, in un momento nel quale anche Renzo era

---

[1] 29 maggio 1822, *Epistolario*, I, 242.

presente. Chi ricorda che essa narra con ritroso pudore davanti a Renzo il suo incontro con don Rodrigo [1], e solo quando vi è costretta, perché sente che, anche essendo senza macchia, quella circostanza offusca la sua anima, immagina quanto piú penoso sia per lei, mentre sta col fidanzato, trovarsi di fronte a quel signorotto, che l'ha perseguitata con un sentimento cosí impuro. Il candore di Lucia resta un po' contaminato, sia pure senza sua colpa, poiché il pudore è tale virtú, che chiunque lo può macchiare, senza che la persona che se ne adorna lo perda: è come un fiore, che non ha colpa se una mano rozza lo tocca, eppure si sciupa. In quell'incontro cosí violento la divina ingenuitá dell'amore va in parte perduta, benché gli sposi siano sempre quali erano prima. Il Manzoni vuole evitare ogni circostanza che possa gettar l'ombra anche piú lieve sull'affetto dei due contadini e, soprattutto, su l'innocenza di Lucia. In un altro romanzo, dove gli innamorati non avessero un'anima cosí candida, una scena di tal fatta non urterebbe: qui per il particolare carattere di quei fidanzati la cosa muta aspetto.

Ma quanti lettori avrebbero notato questa lievissima sconvenienza? Ad ogni modo lo spirito sottile del Manzoni poteva scorgere nel quadro qualche tinta non delicata, qualcuna, come giá dissi, troppo viva — perché questa è la scena piú mossa di tutto il racconto, quella nella quale il sentimento dei personaggi è piú fortemente colpito e, per la subitaneitá dell'apparizione, piú gagliardamente divampa — e infine qualche altra un po' troppo fosca.

L'epilogo della vita di don Rodrigo raccoglie in sé tanti elementi straordinari, quanti nessun altro luogo del romanzo: una comparsa inattesa, che è piú di fantasma che d'uomo; una lotta vivissima di sentimenti disparati; una fuga tra di spaurito, di furente e di pazzo; una corsa d'indemoniato; una morte miseranda; un dialogo del piú stupefacente cinismo. C'è di che preparare un'angosciosa catastrofe di tragedia. Eppure l'impressione di tea-

---

[1] Cap. II e III, pp. 33-34.

tralitá mi pare si abbia piú quando a questo brano si ripensa, che quando lo si legge, perché la parola del Manzoni, anche qui, è molto sobria: questa è la ragione per la quale dal lato estetico la scena è accettabile, nonostante il tumulto ed i contrasti che in sé racchiude.

Altro elemento teatrale doveva esser pel Manzoni quel soprannaturale, a cui accennai piú sopra, perché il teatrale consiste spesso nell'irragionevole, in quello che accade all'improvviso, senza una sufficiente spiegazione, e non avverrebbe piú se questa si volesse cercare, insomma nell'inverosimile, che è una delle cose che dan piú ombra al Manzoni. Per lui la «verisimiglianza» è «mezzo unico» per arrivare all'«eccitamento degli affetti» e alla «simpatia al bene» [1].

L'inverosimile è anche contrario al semplice, e quindi all'arte del Manzoni. Egli preferisce come argomento de' suoi scritti il comune, il quotidiano: anzi se ne compiace troppo, perché questa fine di don Rodrigo ci mostra che egli, volendo, avrebbe potuto allargare l'orizzonte dell'arte sua, facendola capace di raccogliere nel suo ambito tutte le forze impetuose della vita. Non volle: colpa del suo troppo rigido sistema di idee. Salvo qualche rispettosa mutazione, potremmo ripetere a proposito di lui quello che egli scriveva al Fauriel: «... Que de peine on a bien souvent pour faire mal! pour écarter des choses belles et grandes qui se présentaient naturellement et qui n'avaient d'autre inconvénient que de ne pas être conformes au système étroit et artificiel de l'auteur!» [2]. Nell'arte del Manzoni non trovan posto le bellezze che, pur non essendo quelle di minor conto, si sottraggono al ragionamento; per esempio un po' d'immaginoso, anche se non è del tutto ragionevole, non guasta. Il Manzoni, per contro, lo evita sempre, tranne in quell'apparizione; si pensi che egli giunse quasi ad osteggiar la poesia, per quello che d'immaginoso e d'in-

---

[1] *Opere inedite o rare*, III, 214: *Dello scopo morale e della perfezione estetica della Tragedia.*

[2] *Epistolario*, I, 140.

temperante ha in sé. Una delle ragioni che andiam cercando, dev'esser dunque la medesima, che con altre, forse, lo indusse a sopprimer la descrizione della Fama, là dove si accinge a parlar di don Rodrigo che fugge per salvaguardare la sua dignitá [1].

S'aggiunga che quella scena cosí precipitosa e complessa sará parsa anche un po' scomposta al Manzoni, che del bello aveva un senso piú classico che egli stesso non credesse, e quindi, ad immagine del proprio spirito, aveva atteggiato a compostezza tutto il romanzo.

Insomma, dato che il Manzoni frenò sempre la sua immaginativa con quella che fu detta la sua prima qualità, la ragione, il brano è un po' contrario all' impostazione dei *Promessi sposi*, tanto che di primo acchito si stenta a crederlo del medesimo scrittore che compose quel libro nel quale ci sono bensí avvenimenti straordinari, ma son tutti narrati colla serenitá dell'uomo che trova di ogni fatto la spiegazione naturale.

Quell'apparizione sta a sé ed ha qualche cosa, per quanto poco, della terribilità che fu detta satanica: al Manzoni non andavano a' versi le « mostruositá della scuola satanica ». Egli, italianissimo in questo, ripudiò tutto quel che di orrendo e di funebre aveva il romanticismo. Qualche cosa di funebre, benché non sia accompagnato dalla nebulositá che gli si univa spesso nei romantici, e, come troppo nordica, non si confá al genio italiano, si può notare in quell'apparizione. Ma, appunto perché non é per nulla vaporosa, perché è di tinte meno fosche di quello che si sarebbe potuto attendere dall'argomento, ed è in qualche modo, se non irreprensibilmente, motivata, il romanziere si sarebbe dovuto trattenere dal sacrificarla. Non è ragionevole cercar nell'arte il terribile per il terribile, ma nemmeno è ragionevole bandirnelo solo perché terribile. Chi proceda con questo criterio, esclude dal campo dell'arte veri capolavori — fra l'altro parecchie tragedie dello Shakespeare, il drammaturgo prediletto dal Manzoni — e si oppone in qualche modo alla massima che la let-

---

[1] *Brani inediti*, pp. 327-328.

teratura debba aver per soggetto il vero, anche se per esso s'intenda il vero morale, perché nella vita c'é del terribile che è moralissimo. Io credo quindi che l'elemento terribile che piú spiaceva al Manzoni, sia il significato morale dell'episodio, la severitá della pena, degna d'un dio vendicatore.

Rispetto all'arte pura questo sarebbe stato il passo piú arrischiato del romanzo: forse troppo arrischiato pel nostro autore che, come osservò lo Zola, era « ardimentoso, ma guardingo ne' suoi ardimenti ». Infatti il senso della misura fu il suo piú grande pregio, ed anche il suo difetto piú grave, perché gli vietò la concezione ardita, la concezione che balza fuori intera e perfetta dalla fantasia, senza che la ragione l'abbia troppo misurata co' suoi regoli. Un po' di scapigliatura dá ad un'opera d'arte quel profumo di giovinezza, che è per essa quel che la giocondità per un ragazzo di vent'anni. Il Manzoni ebbe l'arditezza delle riforme pensate: non ebbe, o piuttosto non volle avere, l'arditezza dell'ingegno che crea e non s'impaccia troppo di regole; anzi la sua arditezza di riformatore si appuntò contro quest'altra arditezza, che talvolta era andata troppo oltre.

Per tale eccessiva temperanza, se anche quell'apparizione fosse stata storica, è da credere che il Manzoni l'avrebbe soppressa ugualmente, perché egli, non ostante il suo realismo, non cessa di apparire ad ogni momento nel romanzo, direttamente o indirettamente, e soprattutto nel diriger l'azione, la quale si conforma bensí in modo mirabile all'ambiente, alle circostanze storiche, alla verosimiglianza, ma non si adatta meno mirabilmente, e giá lo dissi, a' suoi particolari princípi estetici e religiosi.

Il Manzoni ha dato dell'Hugo questo giudizio, che indica quale sia la piú gran differenza che corre fra questi due artisti, e in che consista la superioritá del primo sul secondo: « Le situazioni le sa trovare; e, trovate, le sa usare; ma non guarda se siano ragionevoli » [1]. A questo il Manzoni ha badato sempre; qui, anche troppo. Per

---

[1] *Epistolario*, I, 477.

me questo è uno dei casi nei quali, come direbbe il Graf, « per volere ragionare troppo, finisce ad aver torto »[1].

Certo è che le ragioni della soppressione sono tutte, quale piú, quale meno, sottili: della sofisticheria, cattivo frutto del suo soverchio amore del raziocinio, ce n'era un po' nel suo spirito. E non sempre si poteva giustificare con queste sue parole: « ... j'ai remarqué que l'on appelle assez souvent subtiliser, ce qui pourrait s'appeler en d'autres termes: toucher le point de la question »[2]. Sapeva d'essere un tantino pedante, ma a questo difetto non poteva rinunziare: nel dialogo *Dell'Invenzione*, Secondo, impigliato nella fitta rete del ragionamento di Primo, dice: « Se tutto questo non foss'altro che de' giocherelli di logica? »[3]. Ma poi, naturalmente, Primo la vince anche su questo punto. E Primo è certamente il Manzoni.

Per essere in tutto un grande artista egli era dunque un troppo grande ragionatore; forse ricercava troppo le ragioni di tutto ciò che scriveva, era troppo conscio di tutti i perché di ogni frase che gli uscisse dalla penna. Chi cura eccessivamente la perfezione dei particolari, finisce talora col perdere la bellezza dell'insieme. Un altro romantico non avrebbe rinunciato a quell'episodio meraviglioso: il sacrificio di quell'immaginazione pittoresca e drammatica, che gli deve esser costato non poco, è un esempio di quanto possa nuocere il soverchio notomizzare l'opera propria, giacché a quell'episodio ne fu sostituito un altro, che non turba l'unitá morale ed estetica dei *Promessi sposi*, è piú umano, piú edificante, piú semplice, forse piú vero, non « piú potente e piú tragico »[4], come vuole lo Sforza, certo men bello. Fra i brani inediti, questo è quello che piú spiace veder soppresso: noi scu-

---

[1] *Foscolo, Manzoni e Leopardi*. Torino, Loescher, 1898, p. 44. Qualche idea generale sull'arte del Manzoni è tolta da questo scritto: i lettori colti se n'avvedranno.

[2] *Opere inedite o rare*, II, 481: *Dialogue entre un homme du monde et un poète*.

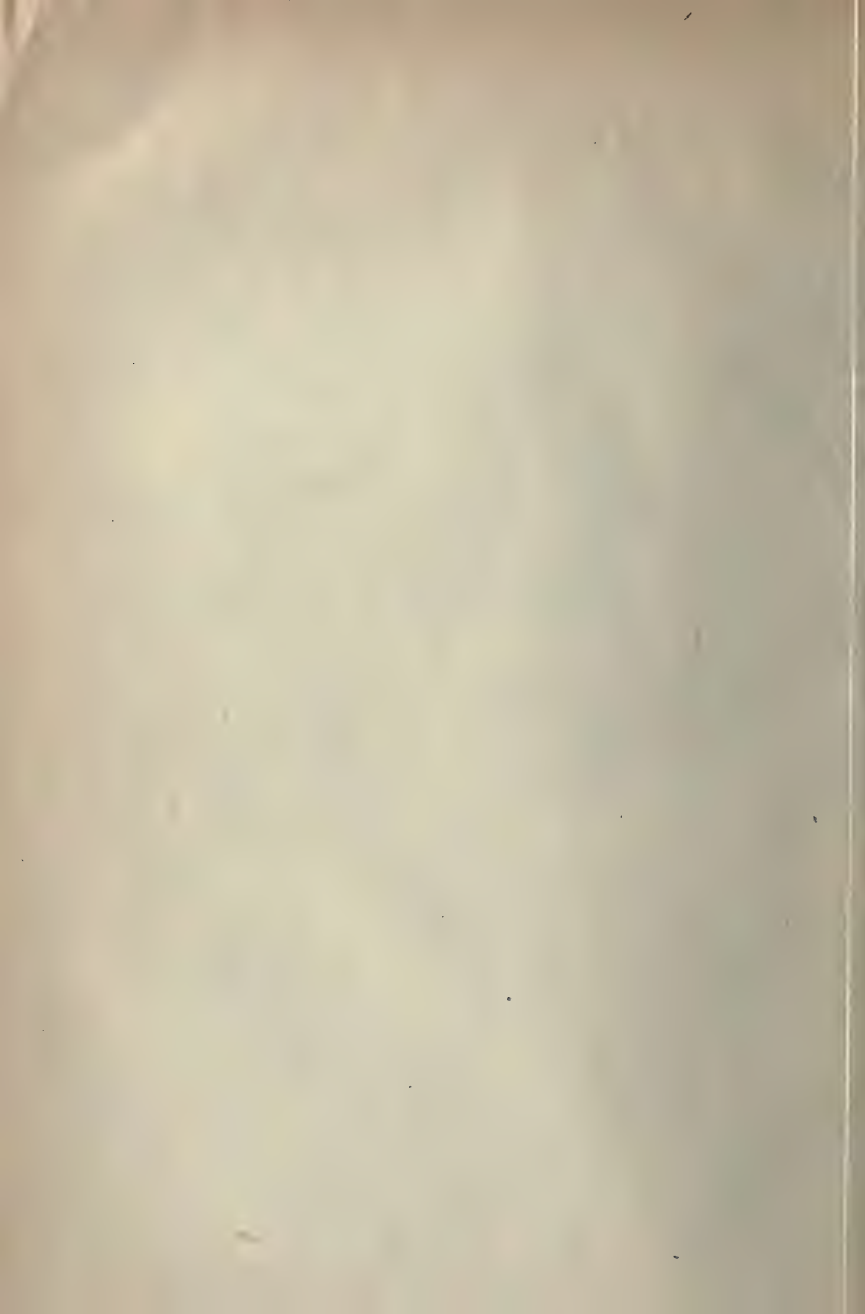
[3] *Opere varie*, p. 526.

[4] *Scritti postumi di A. M.*, I, 124.

siamo il Manzoni solo perché questa è un'altra, forse la la piú luminosa, prova della sua coerenza. Ma è proprio necessario in un artista una coerenza continua, ottenuta a tutti i costi? Non poteva il Manzoni mantenere quel passo, che è esteticamente irreprensibile, dando come ragioni di quella comparsa non la passione e la paura di Dio, ma il caso e il parossismo del male?

Forse, dunque, egli è stato qui vittima del suo sistema. Dico «forse», perché tutto questo mio lavoro è tessuto di congetture, le quali, se sono difficili nell'ambito della critica storica, sono anche piú malagevoli e dubbiose nel campo della critica psicologica ed estetica. Chi cerca le probabili ragioni per le quali uno scrittore ha seguito una via piuttosto che un'altra, rischia sempre di cadere in sottigliezze. Chi sa su quante io sono andato almanaccando, che forse il Manzoni non sospettò neppure; chi sa se egli, per quanto scrupolosamente pesasse tutte le cose sue, non mi direbbe: «La ragione del mutamento è questa sola, semplicissima . . .». E qui mi rivelerebbe quell' unico motivo che io, forse, tra tanti, non ho saputo trovare.

Gennaio 1905.

LA RIVELAZIONE DEL VOTO DI LUCIA

Fra le modificazioni alle quali furono sottoposti i *Promessi sposi* per ragioni sempre gravi, ma non sempre indiscutibili, una delle piú notevoli, se non delle piú evidenti, è questa: il Manzoni smorzò qua e lá le tinte colle quali aveva dipinto l'amore.

Quanto dissi giá ad altro proposito, è la ragione artistica per la quale il Manzoni, non sempre avvedutamente, ritrasse con ritegno l'amore [1]; la ragione morale, la piú manifesta, è quella che egli stesso indirettamente ha additato nella sua omai troppo famosa « Discussione sull'amore ne' romanzi » [2]. Nell'arte, come nella vita, il Manzoni fu talora un timido [3]: e questa è una delle

[1] Cfr. *Perché don Rodrigo muore sul suo giaciglio?*

[2] Vedi *Brani inediti dei « Promessi sposi »*, per cura di GIOVANNI SFORZA, Milano, Hoepli, 1905².

[3] Non sará male raccontare a proposito di questa timidezza un aneddoto, che relego in nota perché estraneo al mio argomento, ma che interesserá gli studiosi del Manzoni, poiché, a quanto so, è rimasto finora ignoto. Lo debbo alla gentilezza d'un egregio e caro uomo: Cesare Donati, ben noto ai conoscitori della novella italiana contemporanea. Il sacerdote comm. professore Raffaele Masi, uno dei frequentatori dello studio del Manzoni, notava da qualche tempo nelle sue visite al poeta un misterioso tavolone sul quale andava crescendo ogni giorno una montagnola di libri che nessuno aveva mai toccati. Un giorno finalmente manifestò la sua curiositá a don

prove piú evidenti che ne abbia date. Nell'amore non v'é nulla di immorale: se è discutibile l'opportunitá degli scrupoli d'un artista che stia per ritrarre un fatto immorale, sono senz'altro condannabili quelli di chi, temendo che l'opera sua cada in cattive mani, si proibisce la rappresentazione d'un fatto non solo bellissimo, ma anche moralissimo.

Ora appunto il freno morale fu soverchio nel Manzoni; tanto che si può dir col Panzacchi, che « tra le sue mani una questione letteraria si riduce sempre ai minimi termini di un caso di coscienza »[1]. Nella redazione definitiva gli scrupoli lo indussero a soppressioni e a modificazioni non tutte giustificate. Cosí io comprendo benissimo che l'aver abbreviato l'episodio della monaca lo abbia costretto a rinunziare a questo tratto arguto, stranamente ardito in lui che sull'amore non ischerza mai: Egidio, diceva il Manzoni, divenuto padrone della casa vicina al chiostro abitato da tante « donzellette, le quali non erano tutte bimbe », pensò che il dominio che poteva esercitar sul monastero dall'abbaino di casa sua, era « assai piú importante che suo padre non lo aveva creduto » (*B. I.*, p. 112). Ma non comprendo perché il Manzoni abbia cancellato la bellissima pagina, colla quale nella prima minuta aveva descritto i sentimenti provati da Lucia quando arrivò alla sua casetta dopo il voto pronunziato (pp. 366-367). Era tra i prodotti migliori della sua sapienza psicologica: chi la ricorda mi dá ragione, se io affermo che non certo la coscienza della propria inettitudine a descriver l'amore lo indusse a fargli cosi poca parte nel romanzo[2]. Non so tenermi dal riportarne un

---

Lissander, il quale, sorridendo e tendendo il braccio verso il gran mucchio, si accostò al suo interlocutore sussurrandogli all'orecchio: « A caval donato non si guarda in bocca ». Nuova ed arguta applicazione d'un vecchio proverbio, che nessuno avrebbe sospettata fra i lettori dei biglietti laudativi coi quali il Manzoni, per un timido scrupolo di cortesia, ricambiava i troppo reverenti donatori.

[1] *Nuova Antologia*, 16 dic. 1898, p. 585.

[2] Intendo cosí negare quanto scrisse a questo proposito DAMIANO AVANCINI (*L'amore nei « Promessi sposi »; La Monaca*

passo, perché chi legge veda con quanta delicata indeterminatezza il Manzoni accennasse ad un pensiero, che nell'anima stessa innocente di Lucia non poteva assumere una forma piú precisa: « Tremava ancora nel pensiero che Fermo potesse essere informato del suo ratto, della sua prigionia, *e non sapesse esattamente com'ella aveva fuggito ogni pericolo*; la poveretta, mentre aveva rinunziato a Fermo, avrebbe voluto ch'egli *sapesse ch'ella era in tutto degna di lui* ». Si leggano ancora le otto linee che seguono, e si pensi quanta veritá di sentimenti contrari e quanta finezza d'umorismo vi siano in quel desiderio di Lucia che Fermo ogni giorno *si ricordasse* che era suo dovere *dimenticarla*. A tutto questo il Manzoni ha rinunziato: ed ha fatto male. Io non sono dell'opinione del Valgimigli, che lo scusa d'aver cancellato qualche cosa di

---

di Monza, Milano, Albrighi, Segati e C., 1898, p. 9). Quello che è rimasto nei *Promessi sposi* e quello che fu stampato nei *Brani inediti*, a chi legga con attenzione provano ben altro; anzi, fan supporre che, se si conoscessero tutte quelle scene d'amore soppresse — e io sarei molto curioso di leggerle, — si vedrebbe sempre meglio quant'arte il Manzoni abbia sacrificata alla morale. Naturalmente quelle scene saranno state scorrette, come quasi tutti i *Brani inediti*, ma la lima ne avrebbe fatto dei capolavori. Cosí, che cosa sarebbe diventato, con pochi ritocchi, questo semplicissimo spunto? « Finalmente Agnese indicò all'ospite la stanza dov'egli doveva coricarsi: era quella di Lucia. Fermo amò meglio di andarsi a gettare sul picciolo fenile, adducendo motivi di precauzione per la salute » (p. 556). Bellissima arditezza, che non ha riscontro nei *Promessi sposi*. — L'altra ragione addotta dall'Avancini per questo genere di soppressioni, è che il Manzoni si dev'essere accorto che « il dar troppa parte allo svolgimento dell'amore dei due giovani sposi era un rendere sproporzionato il lavoro, dal momento che la storia di Renzo e Lucia non doveva essere che il filo e la guida di tutto il resto che intendeva narrare » (p. 12). Questa ragione è peggiore dell'altra, perché « tutto il resto » non doveva essere che la cornice. [Il lettore vede da sé cosa dovrei ora correggere in questa nota. Ma è inutile ch' io vi metta le mani, specialmente perché qui — come altrove — ci sono osservazioni che, a esser raddrizzate con coerenza colle mie idee presenti, richiederebbero il rifacimento di tutto lo studio].

buono, dicendo che alcuni suoi tagli sono come quelli d'un valente chirurgo, che incidono talora anche qualche pezzo di carne viva [1]: spesso, se non sempre, il Manzoni avrebbe potuto evitar questi sacrifici.

*
* *

Cosí, per venire all'argomento piú importante di questo mio studio, egli avrebbe dovuto mantenere con poche mutazioni il colloquio quale avviene nella prima stesura tra i fidanzati che si ritrovano nel lazzaretto (*B. I.*, pp. 560-576 = *Pr. sp.*, cap. XXXVI). Nell'ultima redazione lo ha per parecchi rispetti guastato. Infatti, senza notare che il dialogo vi riesce un po' lungo, la figura di Lucia appare piú fredda che nella prima minuta. Certi delicatissimi tocchi, che rappresentano al vivo la lotta interna di quell'anima, nei *Promessi sposi* mancano. Ma non di questo direttamente si può far colpa al Manzoni, perché questa non è che la logica conseguenza dell'essere giá il voto svelato quando i fidanzati si ritrovano: bensí dell'aver soppressa la confessione diretta del voto.

Esaminiamo tutto l'episodio. Ecco in qual modo incomincia il passo nei *Brani inediti*: mentre Fermo cercava Lucia, « sentí venire una voce... una voce, giusto cielo! che egli avrebbe distinta in un coro di cento cantanti, e che, con una modulazione di tenerezza e di confidenza, ignota ancora al suo orecchio, articolava parole che forse in altri tempi erano state pensate per lui, ma che certamente non gli erano mai state proferite: Non dubitate; son qui tutta per voi; non vi abbandonerò mai ». Il Manzoni non aveva attribuito a Lucia in nessun luogo del suo romanzo un pensiero di dedizione cosí completa: quindi cancellò quel passo per mantenersi coerente, non riflettendo che avrebbe potuto mitigar quelle parole per non alterare il carattere della ragazza, e far sí che esse risvegliassero nell'animo di Renzo, giá informato del voto,

---

[1] *Di alcuni criteri d'arte onde il Manzoni rifece i « Promessi sposi »*, in *Natura ed Arte*, 1904-1905, fasc. XII, p. 807.

il rimpianto piú accorato che mai d'aver perduta Lucia. Ma questa sarebbe parsa al Manzoni una ricerca d'effetto anche peggiore di quelle parole di Lucia, che poi gli dovettero sembrar volutamente suggestive. Ebbe torto, e corresse malamente cosí: «....gli vien» «all'orecchio una voce... Oh cielo! è possibile? Tutta la sua anima è in quell'orecchio: la respirazione è sospesa... Sí! sí! è quella voce... Paura di che?» diceva quella voce soave: «abbiam passato ben altro che un temporale. Chi ci ha custodito finora ci custodirá anche adesso». Renzo non può piú scorgere in queste parole un significato che gli ricordi l'amore di Lucia per lui; la sua commozione qui è descritta piú concisamente, ma con un tocco meno profondo della descrizione di quella voce e dell'analogia di quelle parole con il suo sentimento. Io dubito che il Manzoni non pensasse a questa veritá: limando si deve badare anche a questo, che spesso l'autore, divenuto correttore, non sente piú tutta la bellezza d'un passo scritto in un momento d'ispirazione, sicché, volendo togliere i difetti, non s'avvede di levare anche i pregi; giudicando analiticamente il proprio scritto, diventa incapace d'un retto giudizio sintetico. Il Manzoni, che fu cosí paziente correttore, forse non lo fu abbastanza: avrebbe dovuto, dopo la correzione, confrontar nel complesso le singole scene delle due stesure; allora, forse, avrebbe veduto che talora la correzione aveva guastato e il raziocinio aveva soffocato il sentimento.

Torniamo a noi. «In tre balzi girò la capanna, fu su la porta, vide una donna inclinata sur un letto, che andava assestando. Lucia! chiamò Fermo, con gran forza e sottovoce ad un tempo: Lucia!». E nei *Promessi sposi*: «Lucia! v'ho trovata! vi trovo! siete proprio voi! siete viva! esclamò Renzo, avanzandosi, tutto tremante». A me pare piú efficace la semplicissima esclamazione della prima stesura, con quella descrizione, sia pure un po' impacciata, del tono di voce. Dopo l'esclamazione di Lucia: «Oh Signor benedetto!», nel romanzo incomincia subito il dialogo, prima rotto e affannoso, poi piú tranquillo. Nella redazione originaria invece il Manzoni aveva frap-

posto fra quelle due esclamazioni e il principio del dialogo un indugio che era certo troppo lungo, ma accorciato sarebbe stato un grande accorgimento psicologico, perché il ritrovarsi cosí, improvvisamente, dopo tanta sciagura, dopo tanti casi, doveva produrre per qualche istante nell'animo dei due innamorati un tale tumulto di sentimenti e di pensieri da impedir loro di trovar la parola; specialmente poi in quello di Lucia, nella quale doveva risorger piú fiera la lotta fra il voto e l'amore ancor vivo. « Fermo rimase su la porta, tacito e ansante, e Lucia pure, dopo quel grido, stette immota in silenzio piú tempo che non bisogni a raccontare in compendio le sue vicende dal punto in cui l'abbiamo lasciata ». E seguono piú di tre pagine d'interruzione: troppe certamente, e male impiegate. In questo frattempo la commozione destata nel lettore da quell'incontro va in gran parte perduta. Il racconto delle vicende di Lucia qui non è a suo luogo; e bene il Manzoni l'ha poi tolto. Ma quel silenzio è indovinato: solo bisognava o lasciar vuoto quell'istante di indugio o riempirlo con poche linee efficaci di analisi psicologica. Nella prima stesura il principio del dialogo è ancor ritardato da un'osservazione, che nell'ultima non poteva restare, almeno in quella forma un po' brutale: « Fermo era dimorato su la porta; e di là il suo secondo sguardo s'era rivolto su la persona alla quale quelle parole [1] erano state dirette; e fu molto contento quando vide a che sesso ella apparteneva ». Qui al Manzoni era mancata quella delicatezza di tocco, che è il maggior pregio del modo come egli dipinge l'amore: inoltre questo tratto sarebbe forse anche stato incoerente, perché in nessun altro luogo Renzo dubita di Lucia e, ad ogni modo, ne avrebbe dubitato con un sentimento un po' piú riguardoso. Questo era un insulto, che, pur senza colpa di Lucia, offuscava la purezza della sua figura.

Sulle prime battute del dialogo non c'è che da osservar questo: Lucia dapprima domandava a Fermo: « — E la peste? — L'ho avuta. — Ah! fece Lucia con un gran

[1] Le prime dell'episodio.

respiro, che significava assai piú che un: me ne rallegro infinitamente ». Il Manzoni ha poi tralasciata l'interpretazione di questo sospiro, e forse a ragione: ora che abbiam sottocchio le due redazioni, quel semplice « Ah! » dell'ultima ci dice da solo tutto quello che il Manzoni aveva espresso in un periodo. Non c'è forse nessun altro poeta che faccia tanto a fidanza colla sagace attenzione del lettore.

Poi, a poco a poco, nella prima redazione il discorso s'incammina verso la rivelazione del voto: nei *Promessi sposi*, invece, di questo si parla quasi subito, perché Renzo ne è giá informato per quanto glie n'ha fatto scrivere Agnese. Vediamo le ragioni del mutamento. Quella che appare subito evidente è questa: che la rivelazione fatta dalla bocca stessa di Lucia avrebbe prodotto una scena passionata, che non entrava nei canoni estetico-morali del Manzoni. Uno dei difetti maggiori della sua arte derivò dall'aver immedesimati canoni estetici con canoni morali. Quale mirabile dialogo sarebbe potuto uscire da quella situazione, vedremo esaminando la prima stesura.

Ma il mutamento dovette esser suggerito anche da altre ragioni: il Manzoni con quella tal lettera ha voluto evitare un'inverosimiglianza, della quale però noi, semplici lettori, non ci saremmo avveduti. Nel brano inedito in cui si descrive l'incontro di Fermo e di Agnese al tempo della peste, il fidanzato pensando che omai don Rodrigo non può piú opporsi al suo matrimonio, si domanda: « Perché [Lucia] non è venuta con me? con me, suo promesso? con me, che doveva, che poteva divenir suo marito? che ostacolo v'era piú? » (p. 553). Quest'ostacolo nemmeno Agnese nella prima redazione non lo conosceva: che la madre ignorasse le ragioni della condotta d'una figliuola che non le nascondeva mai nulla, *poteva* parere inverosimile. Ma vi son passi dell'ultima stesura che dimostrano che il Manzoni, ripensando poi a questo fatto, s'era convinto che in realtá quest'inverosimiglianza non esisteva: è una meraviglia e un tormento vedere in che rete di considerazioni egli fosse continuamente avviluppato quando lavorava. Nell'ultima redazione egli dice

che Lucia, giunta nel racconto del ratto al punto del voto, si arrestò, e spiega cosí questo suo ritegno: « Il timore che la madre le desse dell'imprudente e della precipitosa; . . . *anche una certa vergogna della madre stessa, una ripugnanza inesplicabile a entrare in quella materia;* tutte queste cose insieme fecero che nascose quella circostanza importante » (cap. XXIV). Fu notata anche da altri [1] come delicatissima la frase che ho sottolineata e che ci ricorda come giá in un'altra occasione Lucia avesse taciuto « per motivi giusti e puri ». Proseguendo, il Manzoni evita l'apparenza dell'inverosimiglianza della prima redazione — nella quale Agnese insisteva invano perché Lucia le spiegasse il proprio contegno misterioso (pp. 385-386) — facendo sí che il discorso sia interrotto dalla comparsa del cardinale. Qualche pagina appresso il romanziere nota bene come a Lucia spiacesse quel sotterfugio e pure non sapesse decidersi a rivelare il secreto (cap. XXV): questo è il tormento dei timidi, che sono combattuti fra il desiderio di evitare il dolore che sará loro certamente cagionato da un atto piú o meno coraggioso, e il timore delle conseguenze del loro indugio. Ma qui bisogna osservare che spesso poi accade che il timido, che ha schivato sempre quel tale atto coraggioso, si decide a compierlo proprio quando gli costa piú risolutezza, perché si lascia ridurre fino al punto in cui l'indugio non può piú prolungarsi, e quindi egli è *obbligato* ad operare. Ora che ho scritto questo, mi cade in mente un'osservazione che il Manzoni stesso fa, dopo aver riferito il consiglio dato da Agnese a Fermo di andar dal dottor Pèttola: « Nelle situazioni molto imbrogliate il parere che piace piú è quello di pigliar tempo per avere un altro parere definitivo: ogni consiglio che suggerisca una risoluzione presenta ostacoli, difficoltá, nuovi imbrogli: ma questo, di consigliarsi di nuovo e meglio, è semplice,

---

[1] GIOVANNI NEGRI, *Commenti critici, estetici e biblici sui « Promessi sposi » di Alessandro Manzoni,* Milano, Scuola tipografica Salesiana, 1905, III parte, p. 94. Qualche cosa di simile al passo citato si trova a pp. 367 e 372 dei *B. I.*

non nuoce e nello stesso tempo dà una lusinga indeterminata che per questo mezzo si troverà una uscita » (p. 641). A Lucia nei *Brani inediti* accadeva qualche cosa di simile: la sua anima timida, tra per inconscio pudore, tra per il timore dei rimproveri della madre meno scrupolosa e men religiosa di lei, s'era sempre trattenuta, finché dinanzi a Fermo incalzante non poteva piú sfuggir la confessione. Nei *Promessi sposi* invece ella si decide a rivelare il voto nell'ultimo abboccamento che ha colla madre prima d'andar con donna Prassede (cap. XXVI), e un po' volontariamente un po' involontariamente ne prende occasione dal fatto che l'Innominato le aveva assegnata come dote quella somma, che Lucia giá nei *Brani inediti* aveva proposto si fosse divisa con Fermo, provocando quelle domande insistenti e vane di Agnese: dunque il Manzoni antecipando la rivelazione tolse via l'inverosimiglianza della facile acquiescenza di Agnese al silenzio di Lucia, ma non badò al fatto che all'inverosimiglianza il lettore non avrebbe piú pensato, dopo che quel tal colloquio era stato accortamente interrotto col sopravvenir del Borromeo.

Certo la scena della rivelazione ad Agnese è abilissima, e in essa è dipinta con molta delicatezza la lotta che in Lucia si combatte fra il sentimento religioso e l'amore: ma la rivelazione a Renzo, riportata in forma drammatica e non narrativa come questa, sarebbe stata altra cosa; forse un po' troppo drammatica perché il Manzoni non se ne adombrasse come di scena un po' contraria alla sua arte semplice, schiva di fiammeggiamenti improvvisi, di sorprese, di tutto ciò che rassomigliasse anche di lontano ad un colpo di scena. Si cadeva in uno di quei contrasti ai quali egli era cosí avverso, in un contrasto d'amore, per dipingere il quale, volesse o no, non sarebbe bastata la mitezza consueta.

Il Manzoni con quella rivelazione alla madre tolse via anche un altro passo inverosimile contenuto in un brano inedito cancellato (p. 462), nel quale giustamente Fermo si domanda perché mai Lucia non venga a lui per sposarlo e gli mandi invece quella somma, che nell'ultima

redazione è poi spedita insieme con una lettera, nella quale il segretario di Agnese spiega a Renzo la faccenda del voto: anche qui la descrizione dei sentimenti che prova Renzo all'annunzio, è efficace (cap. XXVII), ma non certo quanto poteva esser quella della rivelazione del voto fatta da Lucia a Renzo in persona. Chi mi obbiettasse che questo rimprovero è ingiusto, perchè tutti gli argomenti sono ugualmente buoni per un artista che li senta, disconoscerebbe, come molti fanno, una veritá incontrastabile: che esistono realmente oggetti i quali hanno in sé una potenza di suggestione maggiore di altri, perché ci toccano piú da vicino. Questi oggetti sono quelli che interessano un maggior numero di persone: cosí qualunque poeta di qualunque tempra si sente piú ispirato da una meravigliosa giornata di maggio che, poniamo, da un pezzetto di carta che egli si diverte a sminuzzare. Sarebbe stato certo migliore argomento d'arte la rivelazione diretta che quella indiretta: le due anime si sarebbero trovate in un contatto piú immediato; nulla di men che animato si sarebbe interposto fra loro. Una lettera, per quanto viva, non move in un innamorato l'onda di sentimenti che move in lui la presenza dell'amata, che gli dice colla propria voce le stesse cose contenute nella lettera: peggio poi se questa non è scritta da lei, ma da un estraneo che interpreta ciò che a sua volta è giá interpretazione d' una persona che ha saputo la cosa da quella ragazza.

Si aggiunga che l' incertezza nella quale Fermo era lasciato nella prima redazione circa i sentimenti di Lucia, offriva al Manzoni l'opportunità di ritrarre la dolorosa condizione in cui si trovava l'animo di Fermo: di questo sono rimasti un accenno in un brano inedito (pp. 534 sgg.) e qualche cosa di piú nel passo giá citato dell' incontro fra Agnese e Fermo (p. 553).

Da quanto ho detto finora risulta evidente che, interrotto il dialogo fra Agnese e Lucia dalla venuta del cardinale, soppresso quel brano inedito giá riferito come cancellato nell'edizione dello Sforza, ed evitato il colloquio tra Fermo ed Agnese durante la peste, ogni inverosimiglianza era tolta. Eppure questo non bastò al Manzoni,

perché nei *Promessi sposi* queste tre modificazioni furono fatte, ma non ritardarono la rivelazione. Se poi il Manzoni avesse ancora osservato che i timidi si lasciano spesso ridurre ad operare proprio quando l'azione richiede piú coraggio, non ci sarebbe stata piú alcuna ragione accettabile per trasformar la prima stesura. Forse egli si dimenticò di questa tendenza dei timidi, piú probabilmente la ricordò: certo però nemmeno ad essa non diede gran peso. Eliminata cosí la questione dell' inverosimiglianza e quella della timidezza, noi vediamo chiaramente la vera ragione del mutamento: un canone estetico-morale, quello che regge tutta l'arte del Manzoni. Nelle sue correzioni s' intravvede tutto il lavorìo critico che son venuto ricostruendo, ma si vede bene che per lui la questione in ultima analisi s'è ridotta all' infrazione di quel canone.

Chi raffronti un po' minutamente i *Brani inediti* coi *Promessi sposi*, coglie spessissimo il Manzoni avviluppato da scrupoli, i quali non sono sempre giusti e non attestano sempre una concezione larga dell'arte, delle sue regole e della sua libertá, ma mostrano quale coscienza egli avesse, anche esagerata, di questa veritá che, trascurata dai piú dei moltissimi romanzieri contemporanei, è certo una delle cause per le quali l'opera loro non è vitale: la bellezza d' un'opera d'arte dipende non solo da cause generali e facilmente visibili, ma anche da tutto un complesso di minimi particolari, che il semplice lettore non avverte ad uno ad uno, ma dei quali, riuniti, sente l'effetto pur senza sapere donde derivi. Certe piccole imperfezioni, certe piccole incoerenze, talora ad una ad una non si avvertono, ma riunite insieme fan sí che un personaggio riesca scialbo. V'è però un'arte che fa dimenticar queste piccolezze: questa non è l'arte piú caratteristica del Manzoni, che, piú che arte di sùbite intuizioni e di larghi tratti, è, in una certa misura anche per volontà del Manzoni stesso, arte di meditazione paziente che dura fatica prima di trovar se stessa; arte analitica, piú che sintetica, arte grande fatta spesso di molte piccole cose. Nei *Promessi sposi* non è frequente la frase che arresta il lettore come dinanzi all' improvviso spalancarsi d' una porta

che schiude all'occhio impensate lontananze di orizzonti: si sente, leggendoli, che sono frutto piú di ragione e di meditazione che d'intuizione geniale. Dante ha fuse insieme l'una e l'altra arte ed è sommo in entrambe: non ripetiamo dunque l'errore di mettergli vicino il Manzoni [1].

Il carattere dell'arte del nostro romanziere spiega le sue particolaritá e molti dei cambiamenti non sempre ottimi, ai quali s'è indotto. In un tempo in cui in Italia di solito si concedevano con tanta furia alla curiositá del pubblico le opere letterarie, questo procedimento del Manzoni aveva anche un grande significato istruttivo: nessun romanziere lo uguagliò poi in questa pazienza di lavoro, pochissimi lo imitarono, forse anzi uno solo, e non abbastanza e non sempre: il Fogazzaro [2].

*
* *

Torniamo al nostro episodio. Lucia, benché forzata, trova le parole adatte per svelare il voto a Fermo; il Manzoni, nel modo come ritrae la scena, supera quasi magistralmente la difficoltá che aveva sentito di far parlare quell'anima con un linguaggio adatto alla sua innocenza. Non tanto però che non gli sfugga qualche espressione piú passionata che egli non volesse. Quando Fermo le dice che è venuto a cercarla perché gli fu riferito che ella era nel lazzaretto, Lucia esce in un'esclamazione che tradisce l'angoscia della sua anima combattuta fra l'amore ancor vivo suo malgrado, il sentimento religioso che la astringe al voto, quel tal pudore di rivelarlo, e il timore che questa rivelazione affligga troppo Fermo e produca una scena

---

[1] [Bisogna che almeno qui avverta espressamente che ora il mio pensiero è alquanto diverso].

[2] È bene notare che quanto scrissi sull'arte manzoniana qui e nel saggio antecedente, è vero pel Manzoni prosatore, ma andrebbe molto mutato pel Manzoni poeta. È strano, ma l'autore del *Cinque maggio* non è piú l'artista paziente dei *Promessi sposi*. Perché? Lo vedremo forse altrove.

straziante anche per il suo povero cuore e, come ella delicatamente pensa, fuori luogo in mezzo a quell'accolta di moribondi. — « Oh Signore ! disse Lucia, stringendo le mani giunte, alzando gli occhi al cielo, e con una voce che i singhiozzi stavano per interrompere ». — Lo stupore che ella aveva provato all'apparizione di Fermo e che s'era tradotto prima in quell'esclamazione « Oh Signore benedetto ! », e dopo quel lungo intervallo di silenzio in quel semplice « Voi ! » di persona trasognata, che sente in confuso quali conseguenze potrá avere il fatto che le è occorso inaspettatamente, s'è ora cambiato nella piena coscienza della penositá della sua situazione. Per un momento il pensiero della madre sana le fa dimenticar la sua pena ; ma subito il ricordo del voto, che doveva esserle stato presente sempre da quella terribile notte, torna a signoreggiarla e le dipinge sul volto uno stupor doloroso, come se ella non si fosse piú attesa di riveder Fermo. Qui il Manzoni sottintende molto piú che non dica, e suggerisce al lettore attento le immagini e i pensieri coi quali io vengo commentando questo passo. Il quale è veramente uno dei piú artistici ai quali il Manzoni abbia rinunziato. « Ma voi . . . voi, mi parete stupita . . . ch'io sia venuto a cercarvi. Io . . . son sempre lo stesso . . . non vi ricordate . . . ? che è avvenuto, Lucia ? » : cosí dice Fermo interrompendo d'un tratto il suo discorso su Agnese, dolorosamente meravigliato di veder Lucia angosciata da una terribile, misteriosa incertezza. La meraviglia di Fermo si traduce nel suo parlare interrotto, nell'esitazione colla quale pronuncia quelle parole : mentre le profferisce. si sente che pensa ad altro, che cerca affannosamente dentro di sé quale possa esser la ragione di questo strano contegno, che ha quasi timore di esprimer la propria meraviglia, paura di ingannarsi e di produrre col proprio errore chi sa quale malanno. E gli viene in mente che la colpa di quello stupor doloroso di Lucia sia sua, che egli abbia mancato in qualche cosa, ma non sa in che, e si arresta e finisce con rigettar quel pensiero : « Io . . . son sempre lo stesso . . . ». Poi, forse, un angoscioso dubbio gli attraversa la mente : che ella, fra tanta sciagura, abbia dimenti-

cato tutto il suo passato d'amore, e dice timidamente: « non vi ricordate . . . ? » Infine caccia tutte le supposizioni, e domanda, disperato, con voce piú forte — lo sentiamo bene — : « che è avvenuto, Lucia ? » In questa domanda c'è tutta la sua anima. Il passo, sobrio, denso, vigoroso, era degno d'un grande artista drammatico — « Tante cose! rispose ella sospirando ». Lucia non può ancora dire tutto quello che sente, ha ancora l'anima troppo confusa dai ricordi che quell'apparizione le ha affollati d'un subito alla mente: pare che tutto il passato in quel momento ella lo riviva con non minore angoscia che se fosse ancora presente: anzi, un'angoscia di piú la preme, quell'uomo che viene contro ogni sua aspettazione a chiederle conto di quel passato e da cui ella attende un rimprovero terribile e forse non immeritato. Il rapimento cosí inaspettato, la corsa in quella vettura, quella notte d' inferno che ha strappata quella promessa al suo cuore devoto, che ella ora, forse, accusa di debolezza, e poi tutti i giorni interminabili trascorsi con quell'eterno incubo nel cuore: tutte queste angosce unite insieme, tutti questi ricordi confusi: che cosa poteva dire Lucia se non quel « Tante cose! » per esprimere il suo stordimento, travolta cosí dalle memorie, vittima incolpevole della malvagitá degli uomini e del caso? Un altro grande tratto d'arte sintetica, dunque. Anche la figura fisica di Lucia ora per quelle due parole ci appare viva come non la vedemmo mai: il volto dai lineamenti fissi in una pensositá dolorosa, lo sguardo nelle tristi lontananze dei ricordi. E quel sospiro chi non lo avrebbe sentito anche senza che il Manzoni vi avesse accennato?

A quella risposta cosí vaga di Lucia, uno dei sospetti di prima ritorna alla mente di Fermo e si determina meglio: dunque la causa di quel mutamento era proprio lui, e piú precisamente le brutte vicende attraverso le quali egli era passato: « — Ecco! disse Fermo: sa il cielo che cosa v'avranno detto di me! — Che importa, rispose Lucia, quel che dice la gente? ». Ella non può ancora decidersi a rivelare, non trova ancor la parola, ma fa giá sentire a Fermo che c'è qualche cosa di piú grave. « Dun-

que . . . » : Fermo cade di nuovo nell' incertezza e cerca di nuovo, angosciosamente. Ma ora Lucia, passata la prima onda impetuosa di ricordi, s'é calmata un po' e, come chi abbia avuto d'un tratto la vista oscurata da un turbine, quando esso accenna a quetarsi rivede a poco a poco tutti gli oggetti che gli stanno dattorno, cosí ella comincia a trovar qualche appiglio per sostenersi nel doloroso passo. E dice, ancor dubitosa, temendo il proprio pudore e l'indole un po' violenta di Fermo : « Dunque . . . io credeva . . . che dopo tanto tempo . . . dopo tanti guai . . . » — s'arresta un'altra volta, come a misurare una voragine, e la varca d'un salto con un coraggio disperato — « non avreste piú pensato a me ». La ragione non la dice ancora : il pudore è il sentimento che ella, naturalmente, dura piú fatica a vincere ; prima ella vince l'amore. Fermo la investe con un incalzar di domande appassionate, e Lucia, poiché teme lasciandolo sfogare di perder quel po' di coraggio che ha durato tanta fatica a raccogliere, lo interrompe con un'altra allusione peritosa a ciò che è avvenuto : « — L'ho creduto, l'ho creduto, perché sarebbe stato meglio . . . è meglio ». Non osa ancora, non trova ancor la parola : quel ritegno è piú forte di lei. Tuttavia quello che ha detto è giá tanto per la sua debole natura e pel suo forte amore, che ella china la testa « sul petto, come per riposarsi d'un grande sforzo ». La tempesta, evitata prima dall' interruzione di Lucia, scoppia ora che ella è esaurita dalla rinunzia fatta dinanzi al suo promesso. Qui è compressa tanta forza di passione, che il Manzoni temette certamente che un lettore non frettoloso se ne potesse troppo esaltare : vedremo che cosa ha sostituito poi. Fermo, che è tutto intero in questa breve parlata, ritorna a supporre tumultuosamente di aver qualche colpa, rigetta il sospetto, teme d'un cambiamento nell'amor di Lucia, rimpiange, poi s'abbandona alla sua indole schiva delle reticenze, tanto diversa da quella di Lucia, e prorompe : « Parlate chiaro ; dite che non mi volete piú : dite il perché ; non mi fate . . . » E pare voglia dir qualche cosa di piú violento ; ma Lucia, che nel frattempo ha raccolto di nuovo le forze e s'é rassegnata ad affrontare

il gran passo, lo interrompe « con voce piú riposata e solenne ». Il sentimento religioso la sorregge. Si sente infatti in quello che dice, qualche cosa della serenitá evangelica di fra Cristoforo: « — Fermo, ascoltatemi tranquillamente: pensate dove siamo: vedete questa buona creatura che ha bisogno di quiete: ascoltatemi ». Cosí il Manzoni, con fine senso d'opportunitá, richiama al pensiero del lettore l'ambiente tragico nel quale il colloquio avviene, e Lucia ricorda a proposito e discretamente a Fermo il luogo di miseria e di morte, nel quale egli vorrebbe parlar d'amore. Fermo è buono e religioso: su questo Lucia fa affidamento. Richiamatolo ad un pensiero di pietá, ella fa il gran passo, risolutamente: « Io non sarò mai di nessuno... e non posso piú esser vostra ». Parole semplici, disperatamente rassegnate: una sola sosta; la religione le ha data la forza. Ma Fermo non è solo pio, è anche innamorato e focoso: il richiamo all'ambiente non basta. Quindi la incalza con una folla di domande, quasi accecato dall'amore e dall' ira, che gli fan chiudere con un' imposizione imperiosa la sua sfuriata: « No, non l'avete detta voi questa parola; no, che non l'ascolto: che ho fatto io? perché? chi ve l'ha detto? chi è entrato tra voi e me? chi c'è entrato? voglio saperlo ». Si sente che a cominciar dalla ripetizione dell'ultima domanda il tono della sua voce diventa piú aspro, piú reciso: non c'è bisogno di didascalie. Lucia ricorre ancora alla religione: « Quando lo saprete, se siete ancora quello di prima, se temete Dio come una volta, non direte cosí ». E incomincia la rivelazione: ancor timorosa, prima di venire al voto lo giustifica: « — Sapete voi in che casi, in che spaventi io mi son trovata, in che pericoli? » Ma prosegue con un periodo inopportuno: « Ora, sappiate quello che nessuno, né pure mia madre, ha udito finora dalla mia bocca ». Lucia, cosí semplice, non poteva far quest'affermazione ostentata, un po' teatrale. Questo contrasta colla spontaneitá della confessione: « In una notte.... Vergine santissima! qual notte!... lontana da ogni soccorso.... senza speranza di liberazione... sola... io sola, in mezzo... all' inferno, ho guardato

in su, ho domandato l'aiuto di quel solo che può fare i miracoli... ho domandato un miracolo, e ho dovuto fare una promessa... mi son votata alla Madonna che se, per sua intercessione, io usciva salva da quel pericolo, non... sarei mai stata sposa d'un uomo ». E poi, dopo l' interruzione dolorosa di Fermo, quasi non curandola, prosegue, serenamente, colla parola della fede che resiste tranquilla ad ogni prova: « — Ho ottenuto il miracolo: la Madonna mi ha salvata ». Il Manzoni nell'espressione del sentimento religioso ha toccato in parecchi punti del suo romanzo altezze da lungo tempo ignote alla letteratura italiana. Questa confessione non è impeccabile: ma noi non possiamo non pensar con rammarico a quello che essa sarebbe stata se il Manzoni l'avesse mantenuta e, secondo il solito, corretta. Forse non avrebbe conservata l'esclamazione « qual notte!... », fatta in una forma un po' paludata non soltanto per una contadina, ma l'avrebbe mutata o soppressa. Qualche altra cosa ancora avrebbe cambiata, e forse avrebbe dato una forma più fine alla reticenza, durante la quale Lucia, per un ultimo ritegno, cerca il modo di esprimer la natura di quel voto.

Il fidanzato la rimprovera; ella, fermamente, ribatte: « L'ho fatto: che giova parlarne piú? Che giova pentirsi? Pentirsi? No, no, Dio liberi! Egli pure è sempre a tempo a pentirsi di avermi salvata ». Allora a Fermo viene un pensiero appassionato: che almeno, se non ha speranza di farla sua, gli resti la certezza che ella è sempre sua in ispirito e solo per devozione religiosa rinunzia al suo amore. Quale mirabile dipintor dell'amore sarebbe anche stato il Manzoni! « — Lucia, disse Fermo, se non fosse il voto...? dite; sareste la stessa per me? ». È cosí naturale questa domanda, nella quale non può tremar piú nessuna delle speranze che fan sussultare il cuore degli innamorati che sognano la maggiore delle felicitá! È cosí naturale questo desiderio ch'egli ha di provare almeno la gioia amara di sentirsi dire che ci potrebbe ancora esser dell'amore per lui! È una di quelle frasi, che dipingono da sole tutte le sfumature d'un sentimento cosí complesso com'é l'amore: se prima non avessimo saputo nulla del-

l'animo di Fermo, questa frase sarebbe bastata [1]. Il passo è conservato nella redazione definitiva, con modificazioni lievissime e non tutte giustificabili: al « dite » della prima stesura è sostituito: « ditemi almeno », dove « almeno » non è necessario; si sottintendeva tanto facilmente insieme con gli altri sentimenti dai quali nasce quella frase!

Nella prima copia il Manzoni prosegue: « — Uomo senza cuore! — rispose Lucia, contenendo le lagrime, — quando m'avreste fatte dire delle parole inutili, delle parole che mi farebbero male, delle parole che sarebbero forse peccati, sareste voi contento? ». Nell'ultima [2] ha fatto poche modificazioni, buone quasi tutte.

Lucia evita dunque di risponder categoricamente alla domanda del fidanzato, ma gli lascia intender molto bene quali sono i suoi sentimenti; piccolo e perdonabile e naturalissimo compromesso colla propria coscienza tuttora combattuta fra l'amore e il sentimento religioso, che vorrebbe ch'ella omai lo avesse dimenticato. Questa lotta si tradisce ancora quando ella dice: « Partite, per amor del cielo; e non vi ricordate di me che quando pregate il Signore ». Cosí ella concilia come può l'amor di Fermo con quello di Dio, non potendo rinunziar né all'uno né all'altro. Ricordare l'amata quando si prega non è peccato, sembra pensar Lucia: egli mi ricorderá nelle sue preghiere per raccomandarmi a Dio. Ma intanto ella non s'accorge che desidera ancora il suo amore, sia pure sotto la veste religiosa dell'amor del prossimo come crea-

[1] È certo questa la piú forte delle ragioni per le quali FRANCESCO RACCAMADORO disse che questo dialogo nel lazzaretto « è forse il migliore di tutto il romanzo » (*L'amore e il carattere di Lucia nei « Promessi sposi »*, Fabriano, tip. Gentile, 1897, pp. 15-16). In veritá è fra i passi piú caldi d'amore; ma quel « forse » non si potrebbe levare.

[2] Il TOMMASEO a questo punto annota: « Divino; ma cosí due villani non parlano » (*Postille inedite ai « Promessi sposi »*, Firenze, Bemporad, 1897, p. 309). È vero, ma la bellezza del pensiero non ci lascia condannar l' inverosimiglianza. [Aggiungo, ora, che l'osservazione del Tommaseo deriva da una scarsa intelligenza dell'arte manzoniana, comprovata da altre censure].

tura di Dio. È un contrasto che il Manzoni avrebbe rilevato umoristicamente, se non fosse stato in gioco il sentimento religioso.

Poi il discorso volge su fra Cristoforo, prolungandosi nella stesura definitiva piú che nella prima. In questa non v'é piú alcun accenno appassionato fino alla separazione di Lucia e di Fermo; in quella ve n'é uno notevole: Lucia, conosciute le cattive condizioni del povero frate, esclama: « Oh poveri noi! E è proprio qui! » E Renzo: « Qui, e poco lontano: poco piú che da casa vostra a casa mia... se vi ricordate...! ». C'è ancora un po' di rancore appassionato in queste ultime parole, irragionevole, ma tanto naturale. Poi il Manzoni ha fatto altre aggiunte, buone quasi tutte una per una, ma non nell' insieme, perché il dialogo ne risulta un po' lungo, con qualche ripetizione, con qualche frase inutile che raffredda il sentimento. Renzo descrive la fine di don Rodrigo, alla quale ha assistito con fra Cristoforo: « E anche lí [il frate] ha parlato da Santo: ha detto che il Signore forse ha destinato di far la grazia a quel meschino... che aspetta di prenderlo in un buon punto; ma vuole che noi preghiamo insieme per lui... Insieme! avete inteso? »; e appoggia su quell'« insieme », non convinto ancora, come avviene, che il suo sogno abbia a dileguare, ma senza osar di dire apertamente a Lucia: — Il vostro voto non ha valore —, solo per insinuarle nell'anima, quasi senza volerlo, il dubbio o la speranza che a quel gran male si possa ancor rimediare. Ma Lucia, piamente: « Sí, sí; lo pregheremo, ognuno dove il Signore ci terrá: le orazioni le sa mettere insieme Lui ». L'osservazione, che per la forma epigrammatica è poco adatta a Lucia, si ammira pel modo come il Manzoni sa insistere sul sentimento religioso, senza unzione: nella letteratura italiana contemporanea è un esempio unico questa sinceritá religiosa quasi costante.

Renzo dalla resistenza di Lucia è incitato a rinsaldarsi nel suo proposito: « Ma non capite che, quando è un Santo che parla, è il Signore che lo fa parlare? e che non avrebbe parlato cosí, se non dovesse esser proprio cosí... E l'anima di quel poverino? Io ho bensí pregato e pre-

gherò per lui: di cuore ho pregato, proprio come se fosse stato un mio fratello. Ma come volete che stia nel mondo di lá, il poverino, se di qua non s'accomoda questa cosa, se non è disfatto il male che ha fatto lui? Che se voi intendete la ragione, allora tutto è come prima: quel che è stato è stato: lui ha fatto la sua penitenza di qua . . . ». Qui la facoltá che è talora uno dei difetti capitali del Manzoni, quella di essere un ragionatore abilissimo ed anche un tantino sofistico, gli ha giovato, perché, unita alla forza del sentimento colla quale egli si immedesima con Renzo, sia pure prestandogli una mente un po' troppo elevata, ha prodotto un piccolo capolavoro di logica del sentimento, che come pura logica è sofistico, ma come sentimento è d'una veritá indiscutibile[1]. Tuttavia la ragazza ribatte: « No, Renzo, no. Il Signore non vuole che facciamo del male, per far Lui misericordia. Lasciate fare a Lui, per questo: noi, il nostro dovere è di pregarlo. S' io fossi morta quella notte, non gli avrebbe dunque potuto perdonare? E se non son morta, se sono stata liberata . . ». In queste parole c'è insieme coll'anima di Lucia, plasmata per quel che riguarda la religione su quella di fra Cristoforo, l'abilitá dialettica del Manzoni. Nella fidanzata la religione è piú forte dell'amore, laddove in Renzo questo è superiore a quella: di qui la differenza dei loro ragionamenti. Renzo ricorre all'ultima arma: l'autoritá e l'affetto materno. Ma anche questo è vano: Lucia lo congeda e confessa, involontariamente, la propria debolezza pregandolo: « per amor del cielo, per l'anima vostra, per l'anima mia, non venite piú qui, a farmi del male, a . . . . tentarmi ». Renzo dá in una delle sue solite sfuriate appassionate ed eloquenti; ma non direi che questo ritornare e questo insistere sul medesimo argomento non siano un po' fastidiosi, e un po'

[1] Ricordo quanto disse a questo proposito il RONDANI: « Il piú felice, forse, certo il piú onesto sforzo di logica che si veda nei *Promessi sposi* è quello di Renzo quando vuole persuadere Lucia che il suo voto è nullo » (*La logica nei « Promessi sposi »*, ne *La favilla*, 1904, fasc. 2-3, p. 68).

sconvenienti in quel luogo e con quella mercantessa testimone. Poi la scena si rialza nel modo come Lucia accoglie la sfuriata, nelle sue parole fervidissime e nella replica di Renzo, che è un altro piccolo capolavoro di logica del sentimento.

Anche qui, colle parole: « Se poi questa fosse una scusa; se è ch'io vi sia venuto in odio . . . ditemelo . . . parlate chiaro », ritorna il sospetto irragionevole e naturale, risorge l' impeto invincibile di questa natura violenta, il rancore inconfessato, quasi inconscio, che ha come ragione apparente la colpa attribuita a Lucia, ma come ragione vera e della quale il fidanzato non s'accorge, il vedersi rapita una felicitá a lungo agognata. È il rancore che serba l'amante alla persona che ha cessato d'amarlo, dovuto, piú che al fatto che egli creda colpevole l'abbandono, al fatto che egli vede in quella persona la causa per la quale gli sfugge la felicitá.

Nella redazione primitiva, piú opportunamente, dopo l'esortazione di Lucia: « Partite, per amor del cielo; e non vi ricordate di me che quando pregate il Signore », si spendono solo piú poche parole su fra Cristoforo e pochissime ancora sul voto: la tristezza del luogo e del tempo, gli affanni passati non potevano permettere una discussione cosí lunga intorno ad un tale argomento. Lucia aveva giá avvertito il fidanzato che quello non era luogo da tali discussioni; e poi, le parole che sull'argomento avevan giá spese, erano cosí dense da rendere inutile il ritornarci su. I ragionamenti che fece poi Renzo guidato dal proprio sentimento, eran buoni in sé, ma allora inopportuni: lá dov'erano, non si potevan fare discorsi inutili.

Continuar nella prima redazione il colloquio sul tono di quella definitiva, sarebbe stato molto male: quelle frasi brevi, concise, avevano destata l' impressione d' un rapido dramma: aumentar l'impressione non si poteva; mantenerla nemmeno, perché certe situazioni tese, certi sentimenti gagliardi son tali solo a patto di durar poco: l'aggiunta di nuove parole, sia pure abilissime, avrebbe distrutto l' impressione di prima, o al piú l'avrebbe commentata: lavoro non da artista. Perciò la scena dell' ultima redazione

appare lunga in confronto colla prima. Nella prima il colloquio finisce con queste parole di Lucia a proposito di fra Cristoforo: « Che dite voi? che volete che egli faccia? preghiamo Dio che ci aiuti... che vi aiuti a sopportare »: notate questo pensiero di pietà amorosa: « Ditegli che io ho sempre pregato per lui; che, se può, venga a trovarmi, a consolarmi, e voi... voi... ». Poi il Manzoni soggiunge, piú umanamente che nell'ultima stesura, dove questa speranza non appare: « Non tornate piú qui per amor del cielo, voleva ella dire, ma non lo disse. Dopo fatto quel voto, Lucia aveva sempre creduto di esservi legata irrevocabilmente, e non aveva supposto mai che alcuna autoritá potesse annullare un patto col cielo; aveva respinto come colpevole il pensiero stesso, e non aveva mai confidato a persona il suo doloroso segreto. Ma quando Fermo parlò d'una speranza nel padre Cristoforo, quella stessa speranza confusa, entrò nel cuore di Lucia: le balenò nella mente un: chi sa? intravide come non impossibile che il padre Cristoforo potrebbe trovar qualche mezzo... e in quel dubbio ella stimò inutile di dire risolutamente a Fermo: non tornate ». Nella redazione definitiva le ultime parole di Lucia mostrano un' incrollabilitá inverosimile nel suo voto: nella prima minuta il Manzoni aveva rispettato di piú le ragioni dell'amore.

Lo stesso aveva fatto nella scena, nella quale fra Cristoforo scioglie Lucia dal voto. Dopo che il frate le ha osservato che ella offrendosi alla Vergine, ha dimenticato la promessa a Fermo, il Manzoni scrive: « — Ho fatto male? — chiese Lucia con sorpresa, *e con un rimorso che non era tutto doloroso* » (p. 585). Questo commento, cosí vero e cosí sottilmente umoristico, nei *Promessi sposi* scompare (cap. XXXVI). Vi appare invece un tentativo di Lucia di resistere a fra Cristoforo: « Ma non è peccato tornare indietro, pentirsi d' una promessa fatta alla Madonna? » Il Manzoni mitiga col commento queste parole, ma non riesce a renderle verosimili: troppo forte è qui il sentimento religioso di Lucia e troppo indipendente. Per lei sinora fra Cristoforo fu sempre una guida infallibile: perché ella deve dubitar del suo consiglio, proprio

ora che egli vuol ridarle la felicitá perduta? Piú oltre invece il Manzoni tolse via un difetto evidente, cioè la giustificazione che dapprima per soverchia timiditá aveva fatta della prontezza colla quale Lucia aveva acconsentito alla domanda di fra Cristoforo, se ella volesse essere sciolta dal voto (p. 586).

* * *

La conclusione di questo lavoro — nel quale, facendo della scena del lazzaretto il centro delle mie ricerche, sono venuto notando le piú considerevoli differenze che corrono fra i *Brani inediti* e i *Promessi sposi* per quel che riguarda l'amore di Lucia — non è e non può essere quella di molti dei moltissimi scritterelli dedicati a quella ragazza: io non ho voluto mostrare, giovandomi del confronto non ancor fatto, né che sia assurdo il modo come Lucia nei *Promessi sposi* accoglie Renzo [1], né che la Lucia del romanzo sia una figura artisticamente infelice. Ella è « molto piú vera che non si creda » [2], e merita la difesa che ne fece, ultima forse, Paolina Francia [3], benché il confronto coi *Brani inediti* mostri che ella sarebbe riuscita migliore, qualora certi particolari di quei brani fossero stati conservati e coordinati. Cosí come rimase, ella ha un'anima meno profonda di quella che la prima stesura avrebbe fatto sperare. Dire che ella può esser vissuta solo nella mente del Manzoni e che è il prodotto piú notevole della nostra letteratura *neoguelfa*, come fu affermato con poca serenitá di giudizio da Vincenzo Prenestini [4], è disconoscere il valore di certi accenni appassionati, che non devono sfuggire ad un critico.

Solo mi dolgo che il Manzoni abbia fatto bene laddove avrebbe potuto fare benissimo, se avesse un po' disobbe-

---

[1] Si vedano le amenitá di GIOVANNI TRISCHITTA, a pp. 70-73 degli *Studi di varia letteratura* (Messina, Muglia, 1905).

[2] GRAF, *Foscolo, Manzoni e Leopardi*, Torino, Loescher, 1878, p. 82.

[3] *La Lucia dei « Promessi sposi »*, Firenze, tip. Galileiana, 1905.

[4] *Manzoniana. Lucia*; in *Roma letteraria*, 1899, p. 324.

dito alla sua troppo rigida morale. Poiché questa, come dissi, è la ragione capitale di parecchi mutamenti infelici delle sue minute. Qualcuno lo volle negare: ma ebbe torto. Un critico disse che certi difetti dell'arte manzoniana son dovuti al fatto che egli non aveva un « temperamento appassionato »[1]. Questo fu scritto prima che venissero in luce i *Brani inediti*, dove abbiam visto che amore profondo ce n'é parecchio, anche senza parlar della monaca di Monza, che si dá piú per debolezza morbosa che per passione. Ma giá nei *Promessi sposi* vi erano tali accenni d'amore, compresso sí, ma gagliardissimo, da render vana la ragione adotta dal Villani. E poi, chi può dir con sicurezza che un uomo non ha « temperamento appassionato »? Chi può veder quali fiamme avvampino in un uomo dalla vita esternamente tranquilla, timido nell'aspetto e negli atti? Anche uno scrittore può amar come pochi altri al mondo e non darne alcun segno visibile. Intanto, se s'avesse da giudicar da quei passi dei *Brani inediti* e dei *Promessi sposi*, sarebbe molto difficile negare al Manzoni un temperamento appassionato. I freni che egli s'impose nella descrizione dell'amore, son dovuti alla ragione, non ad un'originaria deficienza di sentimento. A questo proposito dá molto da pensare un accenno fugacissimo della minuta, ma che pure sembra dovuto ad una violenta esperienza: « Quale è lo scritto dove sia trasfuso l'amore quale il cuore dell'uomo puó sentirlo?[2] ». Ecco che il Manzoni, cosí schivo dall'esprimere quel sentimento, si trova d'accordo con un poeta che ne fu dominato per tutta la vita:

« Chi può dir com'egli arde, è in picciol foco ».

Ma co' suoi scrupoli arriva fino a questo punto: quando Fermo minaccia di uccider don Rodrigo, il Manzoni scrive: « — Ah no, Fermo, per amor del cielo, — gridò Lucia, gettandogli quasi le braccia al collo » (*B. I.*, pp. 633-634). Poi nemmeno il « quasi » non gli basta piú, e

---

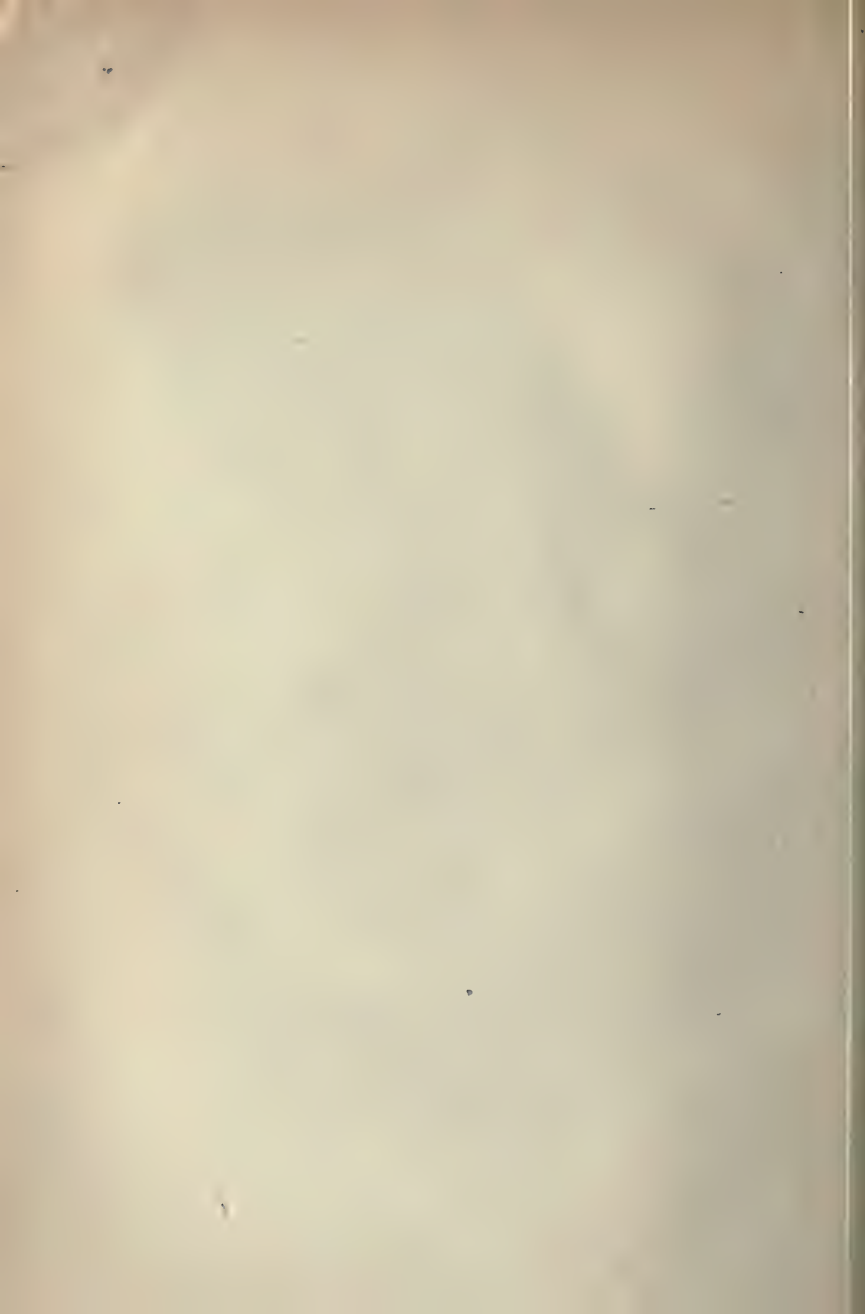
[1] C. VILLANI, *Manzoniana*, in *Roma letteriara*, 1900, p. 106.

[2] [Questa citazione, e il periodo seguente, li aggiungo ora. Il passo è tolto dagli *Sposi promessi* (Napoli, Perrella, 1916, pp. 156-157)].

rinunzia a quel naturalissimo atteggiamento, tanto piú eloquente e persuasivo delle parole (cap. III). È una minuzia, ma non si può perdonare: laddove non solo si perdona, ma si approva il racconto piú breve, piú riservato e indiretto che il Manzoni ha sostituito nell'ultima redazione a quello, che delle persecuzioni di don Rodrigo fa Lucia nella seconda stesura in forma diretta, piú particolareggiata e piú ardita che non si convenga alla sua natura cosí delicatamente pudica (cfr. cap. III con *B. I.*, pp. 627-628).

Ma questa ragione non c'era per la scena del lazzaretto. Ripensiamo al suo complesso per vederne bene tutta la bellezza: facciamo quello che probabilmente il Manzoni non ha fatto. Nel lazzaretto, in mezzo ai gemiti dei moribondi e ai carri trascinanti mucchi di morti, un innamorato, dopo mille traversie vinte colla forza di una speranza, ritrovava la sua donna, felice, dopo tanti dolori, d'averla riconquistata. Ma per pochi istanti. La gioia di rinascita che per un momento l'aveva trasformato, urtava contro la malignità della sorte travolgente lui e l'amata: e di nuovo l'angoscia di quei due si accordava con quella che dominava all' intorno, e l' immagine d'una notte spaventosa si confondeva colle miserie circostanti. Questo conflitto tragico sorto e finito in pochi istanti aveva, per sé e pel luogo in cui avveniva, per i toni ora contrastanti ora concordi coll'ambiente, una grandezza che il Manzoni avrebbe dovuto vedere [1].

Per voler esser troppo veggente egli errò due volte sopratutto: quando mutò questo passo e quando cancellò l'apparizione di don Rodrigo. Due scene che, leggermente corrette, valgono piú di tutta la nostra letteratura tragica: il Manzoni è molto miglior tragico qui che nel *Carmagnola* e nell'*Adelchi*.

[1] [Come si vede, la mia ricostruzione giovanile di questo quadro derivava da cattive influenze romantiche e retoriche, lontane dalla grande arte e dall' intimitá dello spirito manzoniano. Mi compiacevo troppo del *contrasto*, che nella scena della prima copia c'era, ma latente. Adoravo Victor Hugo, e avevo verso il Manzoni qualche pretesa un po' strana].

GLI « SCRITTI MANZONIANI », DI ALBERTO RÒNDANI *.

* A cura di EMILIO BERTANA (Cittá di Castello, S. Lapi, 1915).

Gli articoli *L' introduzione ai « Promessi sposi », Un passo del Manzoni diversamente interpretato dai critici, Don Abbondio negli « Scritti vari » del De Sanctis, A proposito di un incontro ideale del Leopardi col Manzoni,* possono considerarsi come inediti, essendo stati pubblicati in giornali quasi ignoti; gli altri son raccolti da riviste piú largamente conosciute: tutti, eccetto il primo del volume, si aggirano esclusivamente intorno al capolavoro manzoniano. Alcuni riguardano qualche personaggio del romanzo, altri un passo o una tendenza di quest'opera.

Precede un articolo piú generico, *Il culto manzoniano*, suggerito dall'edizione degli *Scritti postumi*. Circa la metá è occupata da un confronto del Manzoni coll'Alighieri. Dante è un giudice passionato e violento, il Manzoni un giudice guardingo, sereno e mite; il primo, « uomo di passione, è forse piú libero e indulgente del Manzoni nei giudizi delle passioni forti » (p. 9); « Dante ragionatore è uno scolastico con tutte le distinzioni della sua classe; ma Dante giudice non ama le distinzioni sottili, e la sua giustizia è sommaria. Il Manzoni invece è condotto continuamente in ogni suo giudizio dal senso finissimo delle distinzioni e sotto-distinzioni » (p. 11). Giusto e in parte anche originale; ma il paragone trascina l'autore a vedere una somiglianza, insussistente, anche nel tempo in cui i due poeti hanno « collocato il loro mondo per mostrarcelo in azione » (pp. 12-13), ed è poi — nel com-

plesso — inutile, come tutti questi paralleli quando ci s'insiste troppo e quando non servono semplicemente a far balzar con piú rilievo una qualitá d'un artista [1].

Un piú lungo studio riguarda la famosa variante sulla morte di Don Rodrigo. È notissimo che altri critici poi discussero la questioncella d'estetica manzoniana. Essa rientra, con altre, piú e meno disputate, nel problema generale meritevole d'un largo e profondo esame: per quali vie, per quali riflessioni l'autore dei *Promessi sposi* giunse dalla prima all'ultima redazione del capolavoro; e meditare quest'argomento vuol dire, in fondo, ricostruire l'evoluzione dell'arte manzoniana e giudicarla tutta intera. Il Ròndani comincia il suo articolo parlando in generale del posto che occupa la peste nel disegno del romanzo, e si ferma a indicare in un libro di Francesco Rondinelli, la *Relazione del contagio stato in Firenze l'anno 1630 e 1633*, la probabile fonte dell'episodio « della madre che affida ai monatti una sua ragazzina morta; lacrimevole episodio, senza dubbio, ma inserito nel gran quadro con qualche artifizio » (p. 22), e un po' « rettorico » in confronto colle pagine *semplici e potenti* di quell'oscuro libro (p. 25).

Eppure la fama di quel passo è ben giustificata. È uno spettacolo di dolore contenuto, elevato ad una forma di suprema bellezza da una rassegnazione intimamente religiosa e da un altruismo sublime che vince la prepotenza un po' egoistica dell'angoscia. Perciò ha tanto rilievo fra le innumerevoli scene sozze, infernali del contagio che ha sommerso ogni senso umano, ogni significativa delicatezza, la vista di quella morte dolce, illuminata dalla sollecitudine d'una donna che sembra madre piú per le cure soavi che per la disperazione. Il principio: « Scendeva dalla soglia. . . » dá subito all'episodio, fra quel gran quadro, lo spicco d'un bassorilievo; è ad un tempo semplice e solenne e cinge la protagonista d'un'aura di poesia che nessuno degli artifici seguenti può cancellare. Una greca. divina compostezza anima la ragazzetta che la madre porta colla serenitá delicata con cui la porterebbe viva: — La

---

[1] Anche il BERTANA condanna questo confronto (p. XIV).

teneva « a sedere sur un braccio, col petto appoggiato al petto, come se fosse stata viva ; se non che una manina bianca a guisa di cera spenzolava da una parte, con una certa inanimata gravezza, e il capo posava sull'omero della madre, con un abbandono piú forte del sonno ». Qui è veramente uno strazio sereno. L'espressione è misurata e intensa, sicchè la finezza del disegno basta a suggerire il sentimento. La parola ha una nobiltá non comune [1] e induce il lettore nella stessa meditazione profonda, nella stessa commozione immobile da cui dovette esser tenuto il poeta mentre scriveva. La spiritualitá elevatissima dei sentimenti rende piú delicate anche le linee del gruppo; la morte perde della sua pesantezza, il capo della bambina non cade ma *posa sull'omero della madre* : in quella soave armonia anche la *spalla* della donna acquista una curva piú dolce, e *la manina bianca* della figlia richiama l'occhio di chi guarda all'*omero* della madre.

Ma il periodo che precede, giá tacciato di prolissitá dal Tommaseo [2], è un po' artificioso ; e tutto l'episodio ha qualcosa di attillato e di compassato, distinzioni troppo raffinate nel rilevar l'atteggiamento e il grado del dolore materno. Il motivo fondamentale vien fuori nitido dal complesso : quella tristezza contenuta non è soltanto scolpita nella figura della donna e della bambina, ma è anche ben riflessa nella pietá dei monatti e di Renzo, che di fronte ad uno spettacolo cosí insolito hanno, nonostante l'abitudine fatta alle miserie della peste, una compassione insolita. Ma non sempre la compostezza delle due protagoniste è senza lambiccature ; le parole della madre sono rassegnate ma un po' studiate ; e la pietá dei riguardanti,

---

[1] [Aggiungo ora, che in origine l'episodio immaginato come un motivo di poesia, aveva tratto il Manzoni ad usare, piú che altrove, un linguaggio poetico un po' goffo, che nella redazione definitiva fu poi ristretto quasi solo a quel bellissimo *omero*, magnificamente sostituito alla lezione *spalle* degli *Sposi promessi* (V. ivi, Napoli, Perrella, 1916, pp. 719-721).

[2] *Postille inedite ai Promessi sposi*, Firenze, Bemporad, 1897, p. 287.

pur essendo in sé naturalissima, non trova però la sua espressione piú spontanea.

Tutto ciò giustifica il giudizio del Ròndani, ma non la preferenza che egli dá alle pagine della *Relazione*. In queste retorica non ve n'è molta: ma, accanto a qualche giro di frase un po' letterario, c'è quella lentezza fiacca, fredda, che è pura e semplice notazione della veritá. Mancano la scelta dei particolari significativi; l' interpretazione personale della realtá storica; la linea generale, caratteristica, del disegno che rivela la fantasia dell'artista intenta ad infondere il suo spirito alla materia, a riunire fra gli elementi molteplici della realtá solo quelli che rispondono alla concezione preordinata nella sua mente. Il Rondinelli non attribuisce a quel che racconta un significato particolare, netto, preciso, e indebolisce il fatto con riflessioni psicologiche elementari: perciò il complesso è semplice ma senz' un' impronta. Né credo ci si possa vedere la potenza che vi scorse il Ròndani: poiché il caso è tragico in sé piú che nell'espressione dell'autore.

L'esame della morte di don Rodrigo offre al nostro critico l'occasione di riandar tutta la vita del personaggio, di collegarla colla sua fine e di discutere se fosse più coerente quella della prima o quella della seconda redazione. Le osservazioni particolari sulle scene piú importanti sono, non di rado, convincenti, e la definizione di quel signorotto, come di un «poltrone» (p. 42), «fiacco, crudele coi deboli, e amico rispettoso di tutti quelli che hanno in mano una forza qualsiasi» (p. 40), è certo giusta. Dal complesso balza evidente la veritá che don Rodrigo «ha tutti gl' istinti perversi e gl' ignobili appetiti del tirannello, ma non ha gli spiriti del venturiero: è un brigante in cappa di seta, che non vuol mettere a nessun rischio i comodi della sua vita signorile» (p. 43): ma un ritratto vivo ed intero di quel personaggio si cerca invano qui come in tutti gli studiosi del Manzoni.

La sua vile condotta di fronte alla peste è ben rilevata (p. 44); e la sua drammatica fine nella prima redazione è ben giudicata con queste parole: «Il parossismo in cui lo faceva morire il Manzoni, era l' ultima espressione della

sua miserabile superbia » (pp. 45-46). Le ragioni del mutamento nell'ultima stesura sono « piú morali che estetiche » (p. 28) secondo il Ròndani [1]: ma ad esse egli accenna con molta misura, forse anche troppa, dato che lo studio era stato suggerito appunto dalla variante. Anche quest'articolo, come altri, manca di compattezza e indulge un po' troppo alle divagazioni, sia pure utili.

In *Don Ferrante e compagni* l'autore combatte il confronto del D'Ovidio tra quel personaggio e Don Chisciotte: l' uno è un « monomaniaco » (p. 138), l'altro — come tutte le figure dei *Promessi sposi* — è un uomo normale (p. 140): soltanto ha « un' intelligenza fuorviata », che quindi sbaglia in tutti i suoi raziocinii, filati con una « dialettica pacata e burbanzosa » (p. 138). Don Ferrante ha invece relazione coll'Anonimo, in quanto i due personaggi rappresentano insieme la cultura traviata del secolo XVII (p. 145): ma il Ròndani stesso finisce col riconoscere, implicitamente, che questa relazione è tutt'altro che intima e le disformitá sono troppo profonde. Le somiglianze con un personaggio dello Scott e con uno del Molière sono, l' una poco determinata, l'altra poco significativa: la storia dell'aristotelismo del Seicento basta a spiegare l'origine di don Ferrante.

A proposito di personaggi e di altri elementi dei *Promessi sposi* il Ròndani parla altre due volte delle relazioni fra questo romanzo e il capolavoro del Cervantes. Nell'articolo *Don Chisciotte e certi suoi parenti* confuta i confronti del D'Ovidio fra i due poeti, per quel che si riferisce alla concezione della vita e alla parte degli osti nell' intreccio dei due romanzi. Quanto alla biblioteca di don Ferrante e di don Chisciotte, l'autore addita un antecedente « sicuro » anche di quella spagnuola nei libri letti da Baldo.

Nello studio *A proposito di Sancio Pancia e di don Abbondio* si vede una tendenza frequente del nostro autore,

---

[1] Ora Adolfo Faggi sostiene da un nuovo punto di vista la legittimitá della correzione (*Il parere di Perpetua e la concezione dei « Promessi sposi »*, in *Giorn., stor. d. lett. it.*, LXVII, 87-88).

che è — del resto — comune a tutti i critici che non fanno ricerche erudite e non hanno un singolare acume di giudizio: dicono una quantitá di cose che non penetrano nell' intimo del soggetto, sono sensate ma lasciano indifferenti. Sono critici che mancano di vigore: non vedono il loro argomento da un punto di vista unico e preciso; e perciò i loro scritti straripano da piú parti. Il Ròndani come critico manca d'una fisonomia sua; ad un erudito non si chiede l'originalitá, ad un critico psicologico od estetico sí, ed è giusto, perchè l'erudito almeno interessa con dati di fatto nuovi. Quando il Ròndani nota che tutti i personaggi dei *Promessi sposi* devono sostenere qualche lotta, e ci spende su parecchie parole, fa un'affermazione che non ha nessun apprezzabile valore estetico o psicologico: per lo piú chi non ha affatto dissidi interni od esterni, non è vivo, e l'autore stesso lo riconosce, anche troppo recisamente: perciò è inutile mettere in rilievo che i personaggi del romanzo hanno ciascuno una loro lotta. E spesso la critica del Ròndani è cosí: un esame di personaggi e di situazioni, che non getta un lampo su profonditá nascoste dell'anima, che non vivifica, che non s'accende liricamente dinanzi alla bellezza. Dopo che egli ha studiato don Abbondio, noi non comprendiamo la ragione della grandezza di quella creazione; abbiamo dinanzi, per dir cosi, un'analisi logica di quel personaggio, che potrebbe esser tradotta nel romanzo in cento forme diverse da quelle che veramente vi assume. Il Ròndani manca, dunque, per esercitare il suo genere di critica, della fantasia necessaria.

Comprendo bene che, a giudicarle da punti di vista cosí assoluti, quasi tutte le opere critiche di questo genere sarebbero condannate; ma mi sembra giusto non dimenticar questi criteri assoluti, pur riconoscendo gli interessi minori che possono destare anche questi libri non eccellenti, le curiosità che possono soddisfare, gli errori che possono estirpare. Cosí nell' ultimo articolo citato, ha ragione il Ròndani di combattere il De Sanctis che ha notato senza necessitá una « somiglianza lieve e puramente esteriore » fra don Abbondio e don Chisciotte, ed ha ragione di osservargli che non è vero che il primo dopo il

tentativo del matrimonio per sorpresa diventi « un accessorio oscuro e volgare » : quantunque l'affermazione sia piú inesatta che falsa. Il rivolgimento spirituale dell' Innominato, la carestia, la peste innalzano di molto la parte centrale del romanzo, e l'anima di don Abbondio — fra tanta grandezza e fra tanta miseria tragica —, nonostante il posto che materialmente occupa nelle pagine del libro, vi si trova un po' sperduta : e piú che altro rallegra e distrae colle sue paure bizzarre e meschine la mente pensosa del lettore.

A combattere i giudizi che su don Abbondio pronunciò il De Sanctis negli *Scritti vari*, è dedicato tutto un articolo, inteso a far vedere che quel personaggio non è « un caso semplicemente comico e quasi patologico » e la paura opera su di lui tutt'altro effetto che quello di fargli perder la testa. Il Ròndani adduce come prova l'esame di qualche spunto dell' incontro coi bravi, fatto con un'interpretazione ben meditata. Giustamente anche contraddice il De Sanctis quando vuol far di Perpetua il contrapposto del suo padrone : qualche volta nello stesso De Sanctis i personaggi e certi lati dell'opera d'arte si schematizzavano un po' troppo, assumevano aspetti troppo rigidi e logici. Secondo il Ròndani, Perpetua non è né violenta, come vuole il De Sanctis, né mite : « ha la franchezza di linguaggio della sua classe » (p. 256) : le riflessioni generiche che seguono, sono fini e illuminano bene la fisonomia spirituale di quella donna.

Pure un motivo polemico dá origine ad un altro studio, che riesce però molto piú complesso e piú organico : *La logica di Don Abbondio*. Il Ròndani vuol dimostrare che a torto il Graf ha affermato che la paura di don Abbondio « è permanente, intrattabile, spesso spesso allucinata e chimerica ». Ma il Graf giudica quella paura « spesso allucinata e chimerica » perchè si mette al di fuori del personaggio che giudica, nei panni dell' uomo di equilibrato coraggio, al quale perciò spesso i timori dell' uomo pauroso sembrano dipendere da una considerazione febbrile o sofistica ; il Ròndani giudica mettendosi nei panni di don Abbondio, cercando l'accordo fra le sue teorie e le sue

azioni, fra l'una e l'altra delle sue azioni, e ve lo trova. Dal loro punto di vista han ragione tutt'e due: ma bisognerebbe osservare al Ròndani che nessuno può esser definito senz'altro un uomo illogico quando venga esaminato da una persona che, invece di giudicarlo secondo il tipo astratto dell'uomo normale, lo giudichi immedesimandosi in lui. Ognuno di noi ha la sua logica interna, che è poi il centro misterioso e inafferrabile della sua anima, il germe indefinibile da cui rampollano tutte le sue azioni; giudicato coi criteri che formano il fondamento del mio spirito, io non posso sembrare illogico a nessuno: giudicato invece secondo le leggi universali della logica umana, sottoposto all'esame delle mie azioni col criterio oggettivo che discerne fra gli atti che giovano allo scopo e quelli che non giovano, fra i pensieri che colgono la natura vera delle cose e quelli che non la colgono, io non sono piú sicuro di essere assolto. Cosí, don Abbondio dal suo punto di vista aveva tutte le ragioni di dubitare della conversione dell'Innominato: eppure tutti ne ridiamo. Perché? Perché quei dubbi, a noi che lo giudichiamo dal nostro punto di vista, sembrano illogici. Ora, in giudizi di tale natura un personaggio va esaminato appunto con un criterio estrinseco; i criteri intrinseci vanno usati soltanto quando si voglia valutare la coerenza fantastica, cioè quando si voglia fare — non della critica psicologica, come fa il Ròndani — ma della critica estetica [1].

Ad ogni modo le osservazioni di questo studio, benché il punto di partenza sia discutibile, sono veramente notevoli e penetrano in qualche profonditá poco osservata di don Abbondio; e il complesso è unito e compatto. Il Ròndani vede bene le molle e i congegni dei ragionamenti di don Abbondio, le sue accortezze meditate, l'esperienza ch'egli ha della vita, e afferma con ragione che « la paura, confessata o taciuta, usata come giustificazione o astutamente dissimulata, è sempre il fondamento » della sua

---

[1] Lo stesso errore commette il Ròndani quando considera la logica come una caratteristica di tutti i personaggi manzoniani (p. 87).

logica (p. 58). E penetra nell' intimitá del pensiero grave che ha guidato il Manzoni nel creare questo personaggio comico, quando osserva: don Abbondio « sta a dimostrare le dannose conseguenze d'una paura che, superiore al sentimento del dovere, si arma d' una logica necessariamente separata dalla morale» (p. 73).

Ma mi pare che solo in un punto si addentri in un lato un po' piú individuale di questo personaggio, e quindi si avvicini di piú ad un apprezzamento estetico; quando, tralasciate le riflessioni acute sulle relazioni fra la logica e la paura che, quantunque applicate a Don Abbondio, rimangono nel campo delle osservazioni che potrebbero esser vere per molti personaggi e perciò non ne individuano veramente nessuno, rileva il colorito particolare che la paura di don Abbondio deriva dall'ambiente storico, lumeggiandolo con un accostamento felice e nuovo al carrettiere che ha condotto Renzo, Agnese e Lucia a Monza. « La rassegnazione supina e tranquilla del carrettiere è quella di tutti. È l' umiliazione, è l'avvilimento d' un popolo che, sopraffatto dalle arti di regno d'una razza furba, insidiosa e crudele, si rassegna e si prostra alla tirannide come a una fatalitá ».

« Don Abbondio pensa e sente come il carrettiere. Sono rispettivamente la voce della loro classe. Don Abbondio parla precisamente come il carrettiere, quando, in forma conclusiva, dice all'arcivescovo: 'È un signore quello con cui non si può vincerla, né impattarla' » (p. 63). E da quest'accostamento riceve una luce inaspettata anche la fugace apparizione di quel personaggio cosí secondario.

Ma l'apprezzamento estetico del Rondani non va oltre: nel suo saggio don Abbondio è un pauroso logico rassegnato al despotismo dei tempi: è ancora poco perché don Abbondio sia un personaggio vivo. L'indagine psicologica, per quanto sottile nelle sue considerazioni generiche, lo ha piuttosto disseccato che ricreato, e l'ineffabile sorriso che emana dalla sua figura nelle pagine del romanzo, si spegne in quelle del critico. La celebre frase « il coraggio uno non se lo può dare », è — nelle pagine del Manzoni — una veritá estetica piú che una veritá psicologica;

e il Ròndani si ferma, a proposito di questo punto come di ogni altro, alla veritá psicologica.

Il Ròndani tenta un giudizio estetico quando scrive: « Principalmente per questa sua logica, che non è domata né deviata da nessun sentimento, da nessuna dottrina, don Abbondio, nel mondo dell'arte, è grande come i piú celebri personaggi drammatici » (p. 59). Siamo lontani dalla vita artistica di quel povero diavolo d'un curato, una tra le piú luminose figure di *drôles* della letteratura d'ogni tempo. In questa *drôlerie* unita alla paura è il centro artistico di quel personaggio, e chi lo sapesse sviluppare farebbe uno dei saggi piú belli della critica manzoniana.

L'essenza dell'arte sfugge al Ròndani anche nello studio *La logica nei «Promessi sposi»*, argomento su cui tornò piú tardi, con piú misura, il Crispolti [1], allargando il suo sguardo a tutte le opere del nostro autore. È vero che i personaggi del Manzoni « non perdon nulla della loro naturalezza » quantunque siano « strumenti perfetti nelle mani del grande moralista » (p. 91); ma non è vero che quelli che ebbero sotto gli occhi il suo esempio non abbian saputo raggiungere la stessa altezza per un difetto di logica (p. 92), per un errore di sistema. Il fondamento fantastico dell'arte svanisce dinanzi alla critica troppo ragionativa del Ròndani. Per questo carattere de' suoi giudizi è naturale che gli riesca facile scoprir l'armatura logica dell'arte manzoniana e invece ne intravveda appena la scintilla animatrice. Logica, fede, morale nel Manzoni sono intimamente legate, costituiscono una salda unità: ma se questo conferisce atteggiamenti particolari alla sua poesia, è ancor troppo generico e troppo lontano dall'esame estetico per spiegar la fisonomia della sua arte, quantunque non si possa negare che «la logica e la religione perfezionarono » in lui « il senso della scelta e quello della misura » (p. 94). Mi pare insomma che la parte della logica nell'arte del Manzoni si debba determinare e circo-

---

[1] Nel *Discorso* premesso a una *Nuova edizione dei «Promessi sposi»* (Torino, Libreria editrice internazionale, 1913, pp. VII, sgg.).

scrivere in questi termini: la logica forma la linea costruttiva delle opere del Manzoni ed è — insieme colla morale e colla religione — come la mano che guida il complesso degli avvenimenti e il pensiero che ne trae fuori il significato.

L'articolo *Socialismo manzoniano* prende le mosse dai sentimenti umanitari del Manzoni, e per essere stato concepito in parte come occasione per dar giudizi sulla societá presente, in parte come una curiositá, come una di quelle divagazioni a cui si prestano i grandi scrittori — dove, per la molteplicitá del loro ingegno, si trova di tutto —, non fa fare veramente nessun passo alla critica manzoniana; soltanto, vedendo ricordati i rappresentanti della piccola borghesia cortigiana dei potenti, il popolo che invece si sente oppresso, e i nobili per i quali questa classe è « gente perduta sulla terra », il lettore è indotto a riflettere una volta di piú sulla complessitá grande e poco apparente del mondo dei *Promessi sposi*, dove la figurazione storica è cosí minuta e meditata e le relazioni fra i vari ambienti sono cosí ben lumeggiate, che ne scaturisce un quadro d' una ricca e solenne unitá.

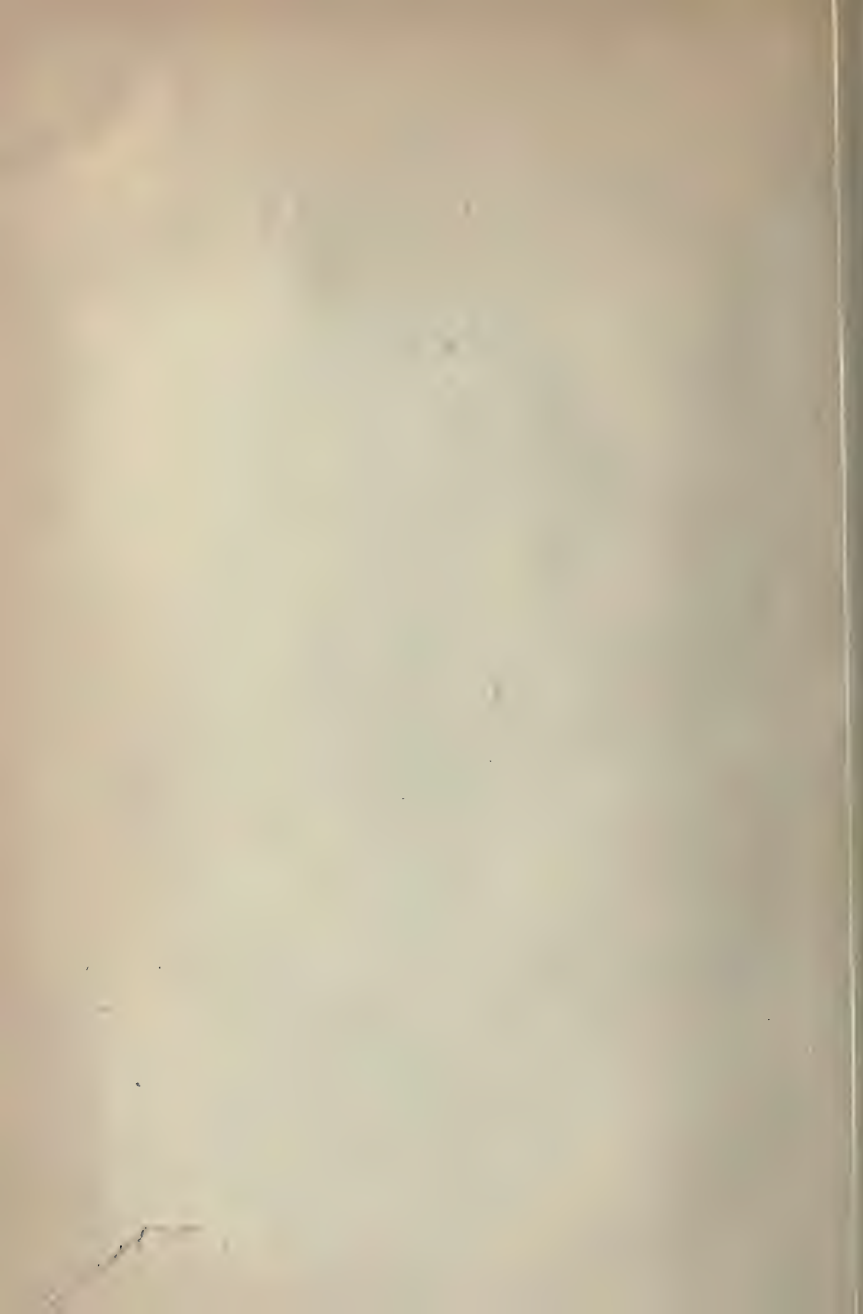
Nello scritto sopra *L'introduzione ai « Promessi sposi »*, il Ròndani, dopo aver notato che lo spirito dell'Anonimo, messo innanzi nel proemio, « è presente, si può dire, in ogni pagina » del romanzo (p. 185), discute due opinioni del Morandi: che l' introduzione provi che l'autore aveva giá maturata la sua dottrina sulla lingua prima d' incominciare il suo capolavoro; e che egli intenda far capire al lettore che lo scartafaccio è un' invenzione. La prima opinione non è certo esatta: e lo si potrebbe provare, piú che con le citazioni isolate che il Ròndani fa di qualche passo del Manzoni, con l'esame compiuto e organico [1] di tutti gli scritti del nostro autore su tale argomento; allora si vedrebbe che ad una dottrina precisa e particolareggiata il Manzoni arrivò molto tardi, dopo il piú

[1] Per quest'esame v. ora il mio *Alessandro Manzoni* (Messina, Principato, 1921, vol. II, pp. 24 sgg.).

faticoso e dubbioso lavorío di pensiero ch'egli abbia dovuto sostenere in tutta la vita. La seconda opinione non merita veramente d'essere discussa, perché quello del Manzoni è uno scherzo garbato, e mi sembra strano persino farsi la domanda se egli volesse o no far credere al lettore ingenuissimo che lo scartafaccio è autentico. Tuttavia la questione offre il destro al Ròndani di far vedere come il vecchio Turpino sia rinnovato, con maggior profonditá e complessitá, nell'Anonimo; quanto mirabilmente questo personaggio strano, malizioso, scettico, spesso in apparenza bizzarro e sempre in realtá acutissimo, si presenti al Manzoni per mettere innanzi con prudente grazia la sua filosofia meditata e incisiva, il suo buonsenso illuminato dal sorriso sottile e ribelle del paradosso; come l'Anonimo serva a far rilevare l'importanza storica degli umili personaggi del romanzo, nei quali si riflette l'anima del secolo non meno che nei personaggi e nei fatti piú grandiosi del Seicento.

La prosa del Ròndani è facile e senza gonfiezze, rivela un'anima ricca di contenuto riflessivo e sopratutto morale, con qualcosa d'intimamente manzoniano. Ma anche per la troppa tendenza alla digressione, notata dal Bertana stesso (p. XVI), questi studi mancano di unitá, di concentrazione, di limpidezza nella costruzione. Perciò e per l'incapacità di penetrar nel vivo dell'arte manzoniana, rinunziando alle osservazioni generiche e rivivendo fantasticamente i *Promessi sposi*, gli articoli riuniti in questo volume, benché il loro intento sia quasi sempre estetico, non portano veramente un contributo notevole alla valutazione artistica di quel romanzo.

Credo quindi di essere sostanzialmente d'accordo, nel mio giudizio, col Bertana, il quale nella prefazione, tessuta con colore e con misura la biografia del Ròndani, esamina egli stesso, con molta chiarezza, il contenuto di questa raccolta e mostra di apprezzarla piuttosto come un documento dell'anima del Ròndani che in relazione agli argomenti di cui tratta. Devo però tener conto del fatto che ho dinanzi semplicemente una serie di articoli riuniti dalla cura affettuosa d'un amico, e quindi non ridotti a quel-

l' unitá che l'autore avrebbe potuto dar loro rimaneggiandoli e mettendo in maggior luce le sue non poche affermazioni giuste, le quali, se non costituiscono di per sé un preciso apprezzamento dell'arte manzoniana, possono tuttavia aiutare ad arrivarvi un critico meglio dotato.

INDICE

Avvertenza . . . . Pag. 5

1. Perché don Rodrigo muore sul suo giaciglio? . . » 9

2. La rivelazione del voto di Lucia. . . . . » 37

3. Gli « Scritti manzoniani » di Alberto Ròndani. . . » 63